

# Aspectos configuradores de la música guinjoaniana

Rosa M. Fernández

rosa.maria.fernandez.garcia@xunta.es

---

## Resumen

María Rosa Fernández escribe este artículo, que constituye una valoración de la obra compositiva de Joan Guinjoan desarrollada a lo largo de cincuenta años, como homenaje al 75 aniversario del músico creador. El texto contiene un extenso perfil biográfico y un estudio sobre su capacidad de comunicación con el público y con los intérpretes. La autora dedica un apartado a los procedimientos compositivos, así como diversas reflexiones en torno a la trayectoria de Guinjoan; finaliza el estudio señalando extensamente los aspectos fundamentales de los rasgos compositivos de la poética guinjoaniana: humanización instrumental, símbolo, metáfora y movimiento. Como colofón, ofrece una bien documentada bibliografía.

---

## Résumé. *Les caractéristiques de la musique de Guinjoan*

En hommage au 75<sup>e</sup> anniversaire du musicien créateur Joan Guinjoan, Rosa María Fernández évalue dans cet article l'œuvre du compositeur tout au long d'un demi-siècle. Cet article comprend un profil biographique étoffé et une étude sur sa capacité de communication avec le public et les interprètes. L'auteur consacre un paragraphe aux procédés de composition et propose diverses réflexions au sujet de la trajectoire de J. Guinjoan. L'étude s'achève sur un large développement des aspects fondamentaux des traits de composition de la poétique de Guinjoan : humanisation instrumentale, symbole, métaphore et mouvement. Couronnement de l'article : une bibliographie très bien documentée.

---

## Abstract. *Aspects shaping Guinjoanian music*

The article written by Rosa María Fernández, is a review of the composition works of Joan Guinjoan which was compiled over a period of fifty years as a homage upon the 75th birthday of the musician-creator. The text contains an extensive biographical profile and a study on his capacity to communicate with the public and performers. The author dedicates a section to the composition processes, as well as several different thoughts on Guinjoan's career. The study ends by extensively pointing out the fundamental aspects of the composition characteristics of Guinjoanian poetics: instrumental humanization, symbolism, metaphor and movement. As a climax, it offers a well-documented bibliography.

---

**Zusammenfassung.** *Konfigurierende Aspekte der Guinjoanischen Musik*


---

Der Artikel von Rosa María Fernández stellt eine Bewertung des Komponistenwerks von Joan Guinjoan während der Fünfzigerjahre dar und ist eine Festschrift zum 75. Geburtstag dieses Musikers. Der Text enthält eine ausführliches biographisches Profil und eine Studie über seine Kommunikationsfähigkeit mit dem Publikum und den Spielern. Die Autorin schreibt einen Absatz über die kompositorischen Verfahren und verschiedene Überlegungen über die Karriere von Guinjoan; sie beendet ihre Studie indem sie ausführlich auf die fundamentalen Aspekte der kompositorischen Züge des Guinjoanischen Poeten hin: die instrumentelle Vermenschlichung, Symbol, Metapher und Bewegung. Als Schlussvermerk bietet sie eine dokumentierte Bibliographie.

---

El compositor Joan Guinjoan celebra este año su 75 aniversario. Además de todos los conciertos de homenaje que un aniversario trae consigo, la fecha suscita entorno a sí un espacio para la reflexión de orden especulativo que tiene como objeto la obra guinjoaniana, contemplada desde el horizonte de la madurez y el oficio consolidado, considerada como un todo, *a parte ante y a parte post*. Este artículo se aproxima a su poética, a las indagaciones constantes del compositor, a su personal búsqueda de lo nuevo; trata también sobre el carácter que adquiere en sus composiciones su compromiso con la sociedad que le rodea.

Este acercamiento se define y toma cuerpo también a través de los distintos procedimientos compositivos con los que Guinjoan ha configurado su lenguaje en su larga trayectoria: el objeto de estas palabras es definirlos e incardinarlos en el momento creativo que les dio origen, para, posteriormente, reflexionar sobre los componentes de estilo que definen su personal acercamiento al universo de la composición.

Son, pues, estas unas valoraciones en las que se dan la mano el análisis del objeto de estudio (la obra guinjoaniana) y las reflexiones estéticas categoriales que definen su música a lo largo de cincuenta años de composición. Como compositor que vive su tiempo, los procedimientos que emplea se han transformado en un camino paralelo al devenir de la creación en estas últimas décadas; lo único que ha permanecido inamovible es su compromiso con la creación, con lo más íntimo y auténtico del hecho musical.

### **Perfil biográfico del compositor**

Joan Guinjoan Gispert nació en Riudoms (Tarragona) en 1931. Su infancia transcurrió ajena a la música, hasta que a los 14 años, encontró un acordeón, instrumento que le fascinó. Desde ese momento, incorpora el estudio musical a su actividad diaria, tomando clases de piano en Reus, capital de la comarca. Obtiene el título de piano con premio extraordinario cuando tiene 21 años. Entonces, decide dedicarse al piano de modo profesional, para lo que se traslada a Barcelona en 1952. Allí complementa las horas de estudio del instrumen-

to tocando en diversos locales y dando recitales. Impulsado por Eduardo Toldrà, decide trasladarse a París dos años más tarde, donde vive en casa de los Gispert, padres de su novia y la que será su esposa durante cincuenta años, Monique. Como hiciera en Barcelona, alternaba sus estudios actuando en un conocido restaurante de Les Halles, dando clases de español y haciendo crítica de pintura, entre otras ocupaciones. Al año de su llegada da un concierto como solista en la Sala «Cortot» de l'École Normale de Musique de París, y en 1957 emprende una gira por Europa con Juventudes Musicales. En estos años va tomando cuerpo una nueva idea en su cabeza. Decidido ya a dedicarse únicamente a la composición, en 1960 cierra su etapa como intérprete en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, donde estrenó su *Suite para piano nº 1*, obra actualmente fuera de catálogo.

Ese mismo año regresa a Barcelona, para estudiar al lado del compositor Cristòfor Taltabull, gracias a una beca que gestiona Federico Mompou. Guinjoan se instala en la ciudad con su pequeña familia; se había casado en 1956 con Monique y su hijo François tenía un año. Al lado del maestro aprende los principios de la composición «tradicional», al mismo tiempo que se imbuje de las nuevas corrientes compositivas que imperaban en Europa. Como hiciera con anterioridad, alterna el estudio con las actuaciones en el emblemático cabaret *Jamboree*. Son años en los que conecta con artistas e intelectuales catalanes como José María Carandell, Montsalvatge, o August Puig, cuyas inquietudes y sensibilidades dejan una honda huella en el joven compositor. En 1962 Guinjoan regresa a París, gracias a una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores; reside entonces en el Colegio de España de la Ciudad Universitaria, donde se alojaban también otros compositores españoles, como era el caso de Agustín González Acilu, mientras su familia permanece en Barcelona. En la capital francesa estudia composición y orquestación con Pierre Wismer; en la *Schola Cantorum*, y electroacústica, con Jean Etienne Marie; en la Radio Televisión Francesa. Los conciertos del *Domaine Musical*, creados años atrás por Boulez, le abren las puertas de las corrientes más vanguardistas de la Europa de posguerra. Finaliza sus estudios en la *Schola Cantorum* en 1964 con premio extraordinario en orquestación. Ese mismo año regresa definitivamente a Barcelona, e inicia así una etapa creativa de una intensa actividad. Es en estos momentos cuando crea *Diabolus in musica*, club con sede en el Colegio Mayor San Jorge de Barcelona, destinado a divulgar la música contemporánea. Un año más tarde Guinjoan funda y dirige el grupo de cámara que lleva el mismo nombre, junto al clarinetista Juli Panyella. El *Diabolus* actúa en toda Europa, ofreciendo obras de compositores del siglo XX. Hasta su desaparición, en 1987, habían realizado más de ochenta estrenos, entre los que el compositor recuerda especialmente el de *Historia de un soldado*, de Stravinsky, la *Suite Opus 20*, de Schoenberg y la *Improvisation sur Mallarmé*, de Boulez. Con el grupo colaboraron a lo largo de esos años intérpretes de extraordinaria valía, entre los que se encontraban Lluís y Gerard Claret, las cantantes Esperanza Abad y Anna Ricci, los pianistas Josep Colom y Ángel Soler o el percusionista Roberto Armengol. En 1967 comienza su trabajo como crítico musical en el

*Diario de Barcelona*; desde entonces, intensifica su actividad como colaborador en revistas como *Bellas Artes*, *Sonda e Imagen* y *Sonido* y conferenciante, ya que en 1981 publica su libro de reflexiones musicales *Ab Origine*, que lleva el mismo título que la obra para orquesta compuesta en 1974. En 1971 es nombrado Asesor Musical del Instituto Municipal de Educación de Barcelona. En el desempeño de este trabajo, prestó una especial atención a la divulgación musical entre escolares. En 1975 inicia una nueva actividad, al dirigir el programa musical *Recital*, de Televisión Española —dedicado a la música clásica en sentido general— y *Pentagrama Siglo XX*, dedicado a la difusión del repertorio más actual y que tenía una sección de música en directo. Seis años más tarde publica su libro *Ab Origine*, que recoge sus reflexiones sobre el hecho musical. En 1986, Guinjoan será el encargado de crear y dirigir el Centro de Documentación y Difusión de la Música Contemporánea, organismo desde el cual organizó y consolidó ciclos de conciertos y recitales encaminados a potenciar y divulgar la música contemporánea.

Ese mismo año, fue finalista con su obra *Trama* en el Premio Mundial del Disco del IRCA neoyorquino. En 1993 el compositor solicita la jubilación anticipada, para dedicarse por entero a la composición, vocación a la que no se pudo consagrar en exclusiva hasta ese momento. Tres años más tarde funda el Concurso Internacional de Composición *Ciutat de Tarragona*. Desde esta década se suceden los premios y los homenajes, entre los que sobresalen la concesión del Premio Tomás Luis de Victoria, la Medalla de Oro a las Bellas Artes, el doctorado honoris causa de la Universidad Rovira i Virgili, el nombramiento como *Chevalier des Arts et des Lettres* de Francia y la Medalla de Oro al Mérito Artístico de la Ciudad de Barcelona. Es miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi y de la Junta Directiva de la Sociedad General de Autores de España; el Premio Nacional de Música le fue otorgado en 1990; ha creado el premio de Concurso Internacional de Composición «Ciutat de Tarragona» en 1993, y ha recibido el premio Ciutat de Barcelona en tres ocasiones, el premio Nacional del Disco y el Premio de Composición Reina Sofía. En 1995 fue galardonado con el Premio Nacional de Música de la Generalitat de Cataluña. En el año 2000 una seria enfermedad le puso a prueba; seis años más tarde, Guinjoan continúa buscando en la composición su manera única de existir.

### La comunicación como referente generador

La comunicación con el público y con los intérpretes ha estado siempre en la base creativa de Guinjoan. Esta comunicación tiene un carácter concreto y directo, que no puede identificarse con significación; de este modo, el discurso de Guinjoan es inequívocamente comunicador, al margen de la «pregunta» semiológica por el significado, que obedece a una investigación teórica al margen de la obra. La capacidad comunicadora está guiada por la propia intención del músico y procede de un modo directo y físico, derivado del hecho sonoro. Como telón de fondo de esta cuestión está la aquiescencia en que toda música,

incluso la críticamente formulada en las vanguardias del pasado siglo, tiene una capacidad de «significar», aunque esta no se puede extrapolar del ámbito lingüístico. Esta capacidad, sustantiva a la obra de Guinjoan, es puramente musical; por ello, y frente a las tesis estructuralistas, que no participan de la consideración de la música de vanguardia como un lenguaje, consideramos que, siempre que un compositor organice con un criterio estructural su manera de componer, tanto si esa estructura es auditivamente identificable como si lo es sólo en el plano analítico, existe la posibilidad de comunicar (*v. gr.* Guinjoan y su sistema de matrices, Barce y su sistema de niveles o Halffter y su sistema de anillos, por citar sólo algunos compañeros directos de generación). Todos ellos componen a partir de una búsqueda concreta y personal, la de dotar de coherencia organizativa su material sonoro.

La capacidad comunicativa en la obra de Guinjoan toma como principio la elaboración de un mensaje portador de sentido destinado a ser entendido por el oyente, en cuanto que los signos musicales comunican contenidos musicales, en una concordancia directa de cualidades que proceden de una misma naturaleza: la musical. Es en este contexto que cobran todo el sentido las palabras que a este respecto escribe Boulez en *Puntos de referencia*: (...) *la música no podría pretender la semántica exacta del lenguaje hablado; posee el suyo propio, fundado sobre estructuras originales, que obedece a leyes particulares: el sentido transmitido no sigue entonces el mismo curso, a lo sumo puede ser paralelo.*

En ese acto de comunicación que Guinjoan propone a cada oyente se produce el acto creativo, si nos atenemos a las tesis establecidas por Gadamer, cuando sostiene que la comprensión de la obra de arte recibida es más que comprensión de lo ajeno; es orientación del ser propio, asunción de la propia historicidad y de los propios prejuicios, y en función de esto se produce el diálogo con la obra.

### **Procedimientos compositivos en constante evolución; reflexiones en torno a la trayectoria de Guinjoan**

A diferencia de otros compositores, Guinjoan no es un músico de escritura monolítica, compacta. No se adhiere únicamente a una corriente estética, ya que cada obra obedece a un compromiso concreto, con su forma única y original de expresarse en un momento histórico, finito, que no podrá producirse ni recuperarse después de que haya acontecido. Por esto, cada una de sus obras supone un proceso completo, acabado y resuelto en sí mismo. Esto se debe a que no especula sobre el sonido en un ámbito puramente abstracto, o al margen de un tiempo concreto, sino que tanto las reflexiones que dan lugar a cada obra como la particular explotación de técnicas y recursos musicales diferentes tienen como objetivo un estímulo concreto y una realización nueva, siempre en evolución. Por este motivo se ha calificado al músico como *ecléctico*, que en el caso de Guinjoan y de un modo general, significa que no se adscribe sin más a un modo determinado de entender la música, sino que trabaja la composición combinando y fusionando distintos lenguajes. Esto significa que cada

obra es el resultado de su profundo compromiso con la realidad musical, con sus criterios sobre la música en cada momento. De este modo, cada obra plantea y resuelve unos problemas técnicos concretos y unos procedimientos compositivos específicos, que, una vez resueltos, quedan manifestados sensorialmente; permanecen en la composición, sintetizando así el resultado obtenido. Por esto Guinjoan no se ha adscrito a un mismo procedimiento a lo largo de los años, ya que esto sería contrario al espíritu con el que se acerca a la creación. A esto se añade el hecho de que hay varios elementos, como se especificará más adelante, que el compositor ha empleado siempre como signos de «identidad compositiva», y que, de este modo, han contribuido a darle un rasgo personal y claramente característico al *sonido Guinjoan*. Ante una obra ecléctica cabe hacerse la pregunta de si es el estilo lo que cambia. Convergemos con las tesis de Dufrenne cuando manifiesta que no, es el oficio lo que cambia, el medio, y no el contenido de la expresión. La incapacidad de reconocer a un mismo autor, *ergo*, un mismo estilo, que se expresa a través de técnicas diferentes, se debe, generalmente, a la identificación de la obra con signos externos, y no con lo que la constituye como tal. Por eso, ante una mirada en profundidad del corpus guinjoaniano se descubre, en obras aparentemente diferentes, el mismo sentido y la misma razón de ser.

Guinjoan se adentra en el mundo de la composición serial en sus primeras obras, como *Células nº 1*, *Células nº 3* y *Prisma*, con la que se había familiarizado en los conciertos del *Domaine musical*, en París, y en las clases de Cristòfor Taltabull. Guinjoan ve en la utilización del sistema serial una posibilidad formal de organizar su discurso, cuando el sistema tonal estaba prácticamente agotado como tal. Constituye, pues, una propuesta de articulación formal, formulada a través de pequeñas estructuras en las que la corporeización de resultados acústico-formales aparece como la posibilidad última. Guinjoan emplea este procedimiento durante poco tiempo, ya que abandona el serialismo estricto en 1968.

Aunque su acercamiento al mundo serial, igual que al politonal, requiere una exégesis más profunda que la que puede tener lugar en un artículo de carácter antológico, y a riesgo de forzar el planteamiento de partida, podemos decir que en estos primeros años de composición su música no se adscribe ni al serialismo ni a la tonalidad, aunque en parte procede del modo de organización de ambos. Del ámbito serial, Guinjoan utiliza el material después de disponerlo en matrices interválicas y de alturas, ajenas a la tonalidad en cuanto que no se producen sobre una jerarquía polarizada de los sonidos; de la sistematización tonal, Guinjoan explora el efecto sensorial en la combinación motivica, buscando el aspecto expresivo que más funcione de esta organización. De aquí nacen los elementos que en la música de Guinjoan se combinan en forma de caleidoscopio de células estructurales.

Esta ruptura con el serialismo estricto se produce con los *Cinco estudios para dos pianos y percusión*. El músico tiene en especial consideración esta obra, ya que en ella se encuentran perfectamente definidos los elementos que han devenido en fundamentales en su estética, como son la explotación del timbre

y del ritmo. Cada estudio constituye una «exposición» de motivos. Obedecen, pues, a una formulación de enunciación y no de desarrollo. Con esta obra inicia el camino hacia un lenguaje más libre, exactamente en el tercero estudio, en el que emplea la escritura de formantes, escritura que utilizará también en otras obras, como *Digraf*, obra de 1976 para piano o *Puzzle*, de 1979, influido por la flexibilidad introducida en la música europea y liderada por Stockhausen.

Una obra de 1975 marca un hito en la evolución compositiva de Guinjoan, por constituir una de las escasísimas ocasiones en las que emplea medios electroacústicos; nos referimos a *Acta est fabula*, obra para voz solista y conjunto instrumental escrita sobre textos de Marco Aurelio. En esta obra, la cinta está sincronizada con la partitura, tratándose de otro bloque sonoro integrado a los instrumentos tradicionales y a la voz solista, en los mismos parámetros indicados.

Desde este momento, el compositor inicia una etapa que considera especialmente interesante, en la que desarrolla algunos aspectos que configurarán definitivamente su particular mundo creativo. Sus obras son producto de sus reflexiones sobre el impacto de las nuevas tecnologías en la composición y del estudio de la fusión de lenguajes, especialmente, en su aspecto rítmico. Reflejo de lo dicho es *Magma*, obra para conjunto instrumental escrita en 1971, que toma como referente el mundo pictórico, la fusión de lenguajes y la explotación del recurso tímbrico. Como resultado de estos estudios, Guinjoan inicia una etapa que denominó «de grafías», con obras tan destacadas dentro de su catálogo como la mencionada *Acta est fabula*; *El Diari*, de 1977, también para solista y conjunto instrumental; o *Neuma*, escrita en 1980 para tres flautas solistas. Muchas de las grafías empleadas en este período obedecen a la explotación no convencional del recurso tímbrico ligada a ciertos procesos improvisatorios. A finales de los setenta Guinjoan introduce la flexibilidad en obras como *Ambient nº 1*, escrita para orquesta de cuerda, en la que emplea también la escritura flexible a partir de varios anillos multiinstrumentales. La conformación flexible de *Puzzle* resulta especialmente interesante. Esta obra se genera a partir del *mobile*, elemento flexible compuesto por una serie de formantes, que el intérprete escoge al azar, formando parte de esta manera del proceso creativo, que ya no recae sólo en el compositor. Es esta una obra construida como un engranaje orgánico sobre distintos núcleos temáticos, situados estratégicamente en partes flexibles y partes fijas que, combinándose en el plano organizativo al modo que indica su título, se expanden dando forma al conjunto de la partitura. Guinjoan obtiene el entramado sonoro del *mobile* a partir de varias escalas cromáticas, combinadas en una serie de matrices, procedimiento que constituye una de sus características compositivas y que está muy presente en el corpus creativo del compositor.

En estos momentos, comienza a tomar cuerpo el interés del músico por configurar minuciosamente el entramado arquitectónico de sus obras, lo que llegará a constituir una verdadera seña de identidad en la década posterior. Están también plenamente integrados en su música dos procedimientos muy

propios del músico: la elaboración motívica, derivada de pequeñas células de origen interválico o motívico, y la importancia formal de las células de origen interválico, especialmente de la tercera menor, el intervalo generador por excelencia en el corpus guinjoaniano. En el *Concierto para piano y orquesta* y en la obra orquestal *Trama*, ambos de 1983 toman cuerpo estos procedimientos, enmarcados en una macroforma lógica. El interés por el control de los procesos sonoros en sus obras ocupa gran parte de su producción en la década de los ochenta y los noventa. Un ejemplo significativo de ello es *Trama*, obra sinfónica compuesta en 1983. Todos los parámetros que intervienen en la obra obedecen a un complejo y elaborado esquema formal que denominamos «sistema formal», ya que engloba los distintos niveles de creación: el entramado de texturas, el conjunto de procedimientos y los elementos temáticos, generados a partir de una matriz de series simétricas.

En el *Concierto para piano* concurre además otro elemento que caracteriza también la música de Guinjoan, y es la «escritura de homenajes», en la que a partir de una cita concreta de Chopin y de Bach construye todo un entramado sonoro propio. Guinjoan emplea la cita como elemento generador en muchas de sus obras, como es el caso del *Passim Trio*, obra camerística de 1988, sustentada en el *Dies irae*, cuyas distintas transposiciones marcan todas las entradas temáticas de la obra; o en *Flamenco*, conjunto de tres piezas para dos pianos, escritas en 1995, cuya segunda pieza tiene como base la canción *Cascabeles azules*. El empleo de la cita no es explícito en la música de Guinjoan; transforma las melodías a partir de un sistema de matrices que usa especialmente en las obras de los últimos veinte años, aunque ya está presente en el *Concierto para piano*. El compositor emplea este procedimiento profusamente en *Barcelona 216*, obra para conjunto instrumental y dedicada a este grupo catalán, en la que explota todas las posibilidades de combinación matricial de un material dado. La escritura es, pues, cerrada en planteamiento, procedimiento y forma. La manera de ensamblar los elementos matriciales es denominado por Guinjoan *interversión*, lo que podemos definir como un sistema de disposición motívica de estos elementos buscando el componente sensorial, abierta mediante constantes variaciones basadas en la combinatoria y tomando como base cualquier sonido de la serie utilizado y combinada a libre albedrío por el compositor.

Emplea este procedimiento también en *Nexus*, obra camerística de 1994, y en *Self Paráfrasis*, de 1997, obras marcadas por un austero planteamiento formal y una explotación profusa de la tímbrica instrumental, lo que se encuentra muy relacionado con su búsqueda de la expresión sensorial. En *Nexus* emplea una combinación interválica concreta que hemos denominado *ampliación cromática estructural* y que le otorga un color especial a todas las combinaciones que de ella se derivan. El «efecto sensorial» está también en la base de obras como *Pantonal*, divertimento para orquesta escrito en 1998, caracterizado por la ambigüedad tonal. Esta ambivalencia adopta tintes expresionistas en su pieza para violoncello, *Elegía*, de 1996 y en su sinfonía nº 2, *Ciudad de Tarragona*, de 1998, en la que Guinjoan explota el contraste textural a partir de la ho-



mogeneidad de empastes. Del mismo año data *Pantonal*, divertimento para orquesta cuyo material, tomado también de las combinatorias de matrices, engloba varias tonalidades y modos, tratados de una forma muy libre.

Guinjoan ha dedicado algunas obras también al género concertístico, composiciones que están actualmente en el repertorio internacional como referentes de la escritura contemporánea, virtuosística y seriamente comprometida; la primera de estas obras, dedicada a Lluís Claret, es *Música per a violoncel i orquestra*, que data de 1980. En ella el violoncello adopta el doble papel de solista y también de concertante. La partitura consta de un movimiento solo, que se subdivide en secciones articuladas entorno a varios motivos derivados de un único elemento, de naturaleza cromática y microtonal. Cuenta esta obra con la particularidad de que se abre con una gran *Cadenza*, de influjo clasicista, que puede ser interpretada bien como obra independiente, bien como sección preludeal del *Concierto*.

Su segundo acercamiento al género lo constituye el *Concierto para piano y orquesta nº 1*, de 1983, que desarrolla una escritura pianística de gran envergadura, con abundantes dificultades técnicas y expresivas; toda la obra tiene un origen temático común que, al expandirse, configura el discurso de concierto entre la orquesta y el solista, desarrollando así todo un entramado musical, generado a partir de cuatro motivos que se combinan «en mosaico» a través de grandes ejes de disposición formal (la exposición del tema en el piano, la exposición concertante con la orquesta, la reexposición del tema con las respuestas en los metales en el IV grado, etc.). Como se ha dicho, el concierto se inspira referencialmente en dos fragmentos de la tradición musical clásica, la *Sonata nº 2 en si bemol menor Op. 35* de Chopin y en la *Fuga en Do mayor* del primer libro de *El Clave bien temperado*.

En 1989 Guinjoan acomete su *Concierto para fagot y conjunto instrumental*, obra de estructura férrea y precisa a través de la cual toman cuerpo los tres elementos generadores del lenguaje solístico y del conjunto instrumental, contruidos sobre varias células motivicas, que envuelven todo un complejo entramado tímbrico. Finalmente, en 2004 estrenó su *Concierto para clarinete y orquesta*, que es una inestimable aportación a esta modalidad de concierto tan poco arraigada en España. En la obra se mixturán los elementos pantonales con ciertos ambientes de atonalidad al estilo característico del compositor. Toda la obra supone una explosión de ritmos y tensiones, en ocasiones cercanos al jazz.

Entre toda la producción del compositor, merece una especial atención su única ópera, *Gaudí*, escrita en 1992 como un encargo de la Olimpiada Cultural de Barcelona. Hasta el momento de su estreno, en el Liceu, en noviembre de 2004, se había estrenado únicamente el ballet *Trencadís*. Guinjoan escribió esta ópera sobre un libreto del escritor catalán Josep Maria Carandell, partiendo del estímulo por el sonido de las voces que le había supuesto componer la cantata *In tribulatione mea invocavi dominum*, en 1987. Esta experiencia en el género operístico abrió sin lugar a dudas una nueva perspectiva compositiva en el músico, quien a partir de entonces, continua indagando en las posibilida-

des instrumentales, con obras como por ejemplo, su fantasía del *Trencastís per a dos acordions* y la que es hasta el momento su última obra, su segundo cuarteto de cuerdas, estrenado en Santander en agosto de 2006. Una composición de estos últimos años que resume la extrema vigencia del discurso musical de Guinjoan es *Verbum, genoma in música*, escrita para la Residència d'Investigadors de Barcelona en 2003, obra que concita los recursos pianísticos más complejos, al servicio de la traslación sonora de una secuencia concreta del gen asociado al habla, y que sirvió de estímulo al compositor como signo de la evolución constante del ser humano.

## Rasgos compositivos de la poética guinjoaniana

### *Aspectos generales*

Varios son los aspectos conformadores de la obra guinjoaniana que deben ser tenidos en cuenta a la hora de establecer las características compositivas de su música, aunque en un artículo no pueda ser más que someramente. Todos ellos convergen en un único camino: el de la creación única y propia, que consolida el oficio del compositor en cada obra, que convierte en artesano del sonido a un músico tan fascinado por la tradición como por la vanguardia.

Merece la pena detenerse teóricamente sobre la postura de Guinjoan frente a la improvisación en algunas de sus obras, ya que la introduce no de un modo global, sino como un elemento de articulación temporal en alguna de las partes de la partitura (así, en *Acta est fabula*, *El Diari*, o *Puzzle*) o como un elemento de contraste y movimiento dentro de las distintas secuencias. Sin embargo, el procedimiento improvisatorio siempre adquiere características propias en cada composición. Así, si en *El Diari*, el discurso musical controlado desemboca en la improvisación como resultado de un proceso gradual hacia la apertura, en *Acta est fabula* se invierte el proceso, y es la improvisación la que da lugar a la obra como proceso compositivo controlado.

Por otra parte, las disquisiciones teóricas entorno a la forma musical ocupan a Guinjoan, al igual que a todos los compositores de su momento, como ejemplo de una de las cuestiones categoriales que han entrado en crisis en la segunda mitad del siglo pasado, y a las que cada compositor debe encontrar su propia respuesta. La vía de acceso a la composición pasa en el músico por un riguroso control de la escritura instrumental. El análisis de sus partituras evidencia el férreo control de Guinjoan sobre la forma, tanto en su aspecto final, *a parte post*, como en cada uno de sus elementos configuradores; Guinjoan controla los procesos formadores de la obra (el proceso temporal, la articulación motívica, la disposición instrumental, los elementos dinámicos y tímbricos, etc.) de manera que, en su conjunto, la partitura ofrece las claves para una interpretación llena de elementos dotados en sí mismos de significación, y portadores, así mismo, del sentido global de la composición. Un claro ejemplo de lo dicho lo constituye el uso que Guinjoan hace del intervalo de tercera menor, que funciona como signo identitario de su estilo compositivo (en muchas

de sus obras, este intervalo emerge como elemento unificador y cohesionador, como es el caso de *Cadenza*, *Neuma*, *Tensió* o la sinfonía nº 2 *Ciutat de Tarragona*, por citar obras de cronología y estética diferentes).

Vinculado a esto, es interesante constatar la gran influencia que el ámbito pictórico ejerce en el *constructo* del músico, lo que es especialmente evidente en la que hemos denominado etapa informalista del compositor. Tomamos este concepto como extrapolación del informalismo pictórico, no en cuanto que abandono total de la forma, sino como la negación de las formas de dirección unívoca y que adopta en Guinjoan un significado muy concreto, conducente a una noción más articulada de este concepto, que se abre a nuevas posibilidades, no vinculadas necesariamente a la formulación clásica. El compositor se acerca al concepto de forma como campo de posibilidades, el lugar en el que ocurre y toma sentido la experimentación sonora como fenómeno temporal. El estudio de la forma refleja en todo momento la consecución de la investigación experimental previa, puesta al servicio de la coherencia y la lógica formal.

Otro aspecto importante en la obra del músico relacionado con la disposición formal de sus obras es el que hemos denominado nivel constructivo neutro y que tiene su punto de partida teórico en los estudios en los que se sigue atribuyendo un paralelismo —en cuanto a la percepción psicológica— de forma y estructura como criterio de formulación exterior e interior de la obra, respectivamente. En la obra de Guinjoan, una y otra se realizan siguiendo el mismo principio de lógica constructiva, siendo el elemento de coordenadas espacio-tiempo el que supone la diferenciación entre forma y estructura, formulado, entre otros mecanismos, a través de células temático-constructivas, cuya plasmación no corresponde a esa dual esquematización exterior/interior. En la obra guinjoaniana, los conceptos de forma y estructura se organizan bajo un mismo prisma de identificación de contenidos, en un único nivel de comprensión analítica de la escucha.

Estudiada la obra del compositor en su conjunto, hay una serie de elementos comunes que se dan cita en sus composiciones, como son la explotación tímbrica de los instrumentos, el contraste de dinámicas, el trabajo motívico en pequeña escala, a través de células originadas a partir de un material común y una reflexiva espacialización instrumental, cuyo resultante es una dimensión textural siempre en movimiento. Así mismo, muchas de estas composiciones se desarrollan en un solo movimiento, de forma ABA, siendo frecuentemente el tiempo central un *Calmo*. Gran parte de ellas experimentan la revisión y la reformulación en sucesivas versiones, en una particular acepción del *work in progress* al estilo guinjoaniano.

Caracterizador del modo de componer de Guinjoan es la construcción de fragmentos ambientales a base de un particular lenguaje de armónicos, y de la escritura de timbres. En efecto, el timbre es uno de los parámetros sonoros que Guinjoan ha priorizado siempre a la hora de construir su música, hasta tal punto que ha llegado a ser uno de los elementos funcionales de ésta, ya que no es únicamente un elemento portador de colorido y efecto. Su revalorización tímbrica está muy influida por dos elementos fundamentales: su ascendencia

mediterránea y su formación francesa; la primera, de naturaleza emocional, se evidencia en la luminosidad que toma cuerpo en sus usos tímbricos mientras que la segunda lo hace desde un punto de vista constructivo, ya que el juego tímbrico que se establece en sus obras responde a una profunda necesidad de construcción, de verdadera dimensión acústica. En la música de Guinjoan, la integración funcional del timbre en la obra se realiza con un máximo de rigor y control. Sin embargo, y pese a ser explotado hasta el límite de las posibilidades de los distintos instrumentos, subyace siempre el interés por el sonido, concreto y real. Por ello, a pesar de los momentos de gran relieve tímbrico —por ejemplo, en los momentos de conducción sonora de los procesos acústicos globales—, el compositor no pretende crear clímax de confusión ni de saturación acústica. No tienen lugar en su música los bloques de «forma continua», al modo de Ligeti: la explotación tímbrica se mantiene en el límite de la percepción sonora del oyente, ya que, no olvidemos, Guinjoan crea su música para comunicar, con lo que debe hacer llegar su mensaje del modo más diáfano posible.

A todos estos recursos se unen los derivados exclusivamente de su obra vocal, cuyo estudio detallado ocuparía un artículo completo. Enumeramos los más destacados, entre los que cabe citar el alejamiento del tratamiento virtuosístico de la voz, la explotación de recursos expresivos ajenos al canto —como seseos, suspiros, sonidos indeterminados, ruidos, etc.—, la explotación de la onomatopeya y de los recursos fonéticos en general, la búsqueda del contraste entre sonido real (emitido) y sonido latente (*bouche fermé*) y el juego sutil de sonidos relativos y alturas aproximativas, que fluctúan entre el recitado-parlado y el recitado-cantado. El elemento tímbrico adquiere una especial importancia en el conjunto de sus obras, siendo muy numerosos los recursos que el compositor emplea para reforzar los efectos tímbricos, desde los que aportan ligereza sonora, hasta los que enfatizan la impresión multifónica.

Entre estos elementos, hay algunos que pueden elevarse a principios constructivos por la importancia que adquieren en la poética guinjoaniana. Así, el contraste expresivo, muchas veces dentro de la homogeneidad motívica; la primacía del sonido en constante movimiento sobre el sonido estático; la combinatoria de escritura flexible y de escritura controlada; la relación lógica y estructural entre todos los elementos configuradores y la actualización de los procedimientos compositivos propios de momentos históricos anteriores (la escritura contrapuntística, la revisión del tema y variaciones, etc.).

### *Sobre la «humanización instrumental»*

Este es un concepto que el propio compositor considera fundamental a la hora de plantearse la creación de cada nueva obra. El hecho de contar con unos intérpretes concretos para sus obras funciona más que como un estímulo para el músico. Puede decirse que «influye» directamente en la creación de la obra, ya que ésta toma cuerpo concreto una vez que ha sido pensada para sus intérpretes, tanto desde el punto de vista técnico, como desde las relaciones humanas

que el compositor establece con estos. El ámbito emocional es muy importante para Guinjoan e influye en el hecho mismo de la composición. Al margen de estéticas sentimentales, en la obra del músico asoma un claro interés por plasmar los distintos estadios emocionales que experimentaba en el momento de la creación (el ejemplo quizás más claro de ello es la pieza para violoncello *Elegía*, escrita en memoria de su madre, cuyo máximo intérprete ha sido Lluís Claret).

### *Sobre las figuras referenciales; símbolo, metáfora y movimiento*

El compositor emplea también en varias de sus obras el lenguaje simbólico, la expresión metafórica del lenguaje y del tiempo, elementos todos ellos evocadores de otras realidades no sonoras. Destaca así la lucha entre caos y orden, desarrollada a través de la yuxtaposición entre sonidos y ruidos. Este aspecto referencial encuentra su expresión más genuina en *Ab Origine*, obra orquestal compuesta en 1974, en la que el músico pretendió aunar distintos lenguajes, a partir del ruido, utilizando para ello el sistema microtonal, pasando por procesos tonales y seriales. La trama orquestal, que se desarrolla bajo el más riguroso control, gira alrededor de la percusión como elemento metafórico sobre el que pivota la lucha entre el ruido y el sonido.

Otra muestra de escritura simbólica es *Trencadís*, el ballet de la ópera *Gau-dí*, estrenado como *Fantasia* en 1994. Toma como referente la representación musical de los cuatro colores-simbolizadores de la naturaleza, siguiendo una hipotética gama cromática ascensional: del color profundo de la tierra, al grisáceo del tronco de los árboles; después, el verde de las hojas desemboca, al fin, en el azul del cielo.

Por su parte, la suite sinfónica-ballet *Los cinco continentes*, obra de 1969, se articula en cinco partes que comportan cinco escrituras distintas, pertenecientes todas ellas a tendencias existentes en el siglo XX, y que el compositor identifica con una imagen mental, simbólica y esencial de cada continente.

En un sentido diferente, pero también dentro del ámbito referencial, Guinjoan eleva a un grado simbólico algunos procedimientos tímbricos concretos: por ejemplo, la sublimada expresión de soledad en *Elegía*, plasmada tanto en la austeridad sonora del instrumento solista así como en la sobriedad tímbrica de la composición. Hemos denominado esta inmanencia de orden causal entre pensamiento y realización musical como «plasmación objetiva del pensamiento musical», que en el caso de Guinjoan se efectúa claramente en el plano tímbrico.

El movimiento en la música guinjoaniana tiene también varias lecturas, según sea considerado como una categoría, una plasmación sonora o un elemento referencial. En este último caso, cabe constatar que en sus obras aparecen tanto variables continuas, en las que el entramado sonoro se construye con valores muy próximos (por ejemplo, los temas generadores de *Nexus*, o los de la Segunda Sinfonía) como variables discontinuas, que generan un movimiento por saltos. En paralelo a este proceso, se desarrolla el movimiento interno, de-

rivado del específico empleo de la polirritmia en determinados pasajes guinjoanios. El contraste de movimiento es una clara característica de su música. Así, cuando aparecen varios parámetros móviles de forma simultánea (alturas, ritmos, dinámicas, etc.) éstos no suelen evolucionar en paralelo, lo que provoca en el nivel de la escucha una clara primacía del sonido en movimiento sobre el sonido estático.

Consideramos obligado cerrar estas cuestiones de orden estético con una mirada al interior del músico, que explique y englobe el porqué de su quehacer como creador. Como hemos dicho, cada obra responde a una necesidad individual de dar respuesta a una cuestión vital, emocional y artística concreta. Cada obra nace de un compromiso determinado y claro, por lo que en cierto modo, sus obras se rigen por el criterio de autenticidad; el músico se expresa a sí mismo, y lo hace solventando y resolviendo las dificultades técnicas que una nueva formulación trae siempre consigo. Como para cualquier artista, animado por una necesidad vital de expresarse, *hacer* y *ser* son una misma cosa. Guinjoan se ha hecho a sí mismo creando su obra no porque pensara en hacerla, no porque surgiera en el terreno de la necesidad o de la teorización, sino porque se ha comprometido en su ejecución. De esto se infiere así mismo otro elemento que en la música de Guinjoan es referencial, y es la concepción mimética de forma y contenido, con la que *ser* y *decir* coinciden, ya que el artista no tiene otro modo de expresar que expresándose, o, empleando el axioma pareysoniano: no hay otro decir que el ser ni otro ser que el decir. En sus obras, en las que la reflexión sobre el hecho mismo de la composición da origen al planteamiento compositivo, tiene lugar una identificación de hondo calado entre el pensamiento y la realización musical. Esta identificación no se produce únicamente en los niveles teóricos, sino que forma parte de la misma esencia de cada partitura, de tal modo que la identificación es completa entre forma y coherencia existencial. Es en este aspecto concreto en el que hablar de mimesis tiene sentido en la obra guinjoaniana, como correspondencia absoluta entre el pensamiento y la plasmación sonora. Esta mimesis adopta en Guinjoan un reflejo vital, más que doctrinal, de la interacción entre fenómenos procedentes de diferentes ámbitos, bien en conexión, como por ejemplo arte y ciencia, con *Verbum, genoma in musica*, bien como expresión artística que nace de la investigación técnica —operativa—, o especulativa —reflexiva—. En esta disposición han transcurrido los primeros 75 años de vida del músico.

## Bibliografía

- BALDELLÓ, Francisco de P. *La música en Barcelona*. Barcelona: Librería Dalmau (ed.), 1943.
- BARTHES, R. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1990.
- BONASTRE, F. *Música y parámetros de especulación*. Madrid: Alpuerto, 1977.
- BOURDIEU, P. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- CASABLANCAS, B. «Dodecafonismo y serialismo en España». Actas del IV Congreso Internacional *España en la Música de Occidente*. Madrid, 1987.

- . «Recepció a Catalunya de l'Escola de Viena i la seva influència sobre els compositors catalans». *Recerca Musicològica IV*. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 1985.
- DAHLHAUS, C. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- DAVID, I. «La profanación de la música clásica contemporánea». Barcelona: *El Ciervo*, 1999.
- DELIEËGE, C. *Invention musical et ideologies*. París: Christian Bourgois (ed.), 1986.
- DELIEËGE, I. «Le parallélisme, support d'une analyse auditive de la musique: vers un modèle des parcours cognitifs de l'information musicale». En: *Revue de Analyse Musicale*. 1èr trimestre, 1987.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, R. *La obra pianística del compositor Joan Guinjoan*. Madrid: Alpuerto, 1996.
- FORTE, A. *Contemporary tones structures*. Nueva York: New York University Press, 1995.
- GADAMER. «Historia de efectos y aplicación» *Estética de la recepción*. Warning (ed.). Madrid: Visor, 1990.
- GARCÍA LABORDA, J. «El concepto de lo nuevo en la historiografía musical del siglo XX». En: *Revista de Musicología*. Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Madrid: SEDEM, 1998.
- . *Forma y estructura en la música del siglo XX*. Madrid: Alpuerto, 1996.
- HEINICH. *Le triple jeu de l'art contemporain*. París: Minuit, 1998.
- LÓPEZ, J. «Por una sociología de la música». *La música de la modernidad*. Barcelona: Anthropos, 1984.
- NATTIEZ, J.J. «Sur les relations entre sociologie et sémiologie musicale». En: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1974.
- RODRÍGUEZ MORATÓ, A. *Los compositores españoles. Un análisis sociológico*. Madrid: CIS, 1996.
- VATTIMO, G. *Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1986.
- WELLMER, A. *Música y lenguaje*. Valencia: Centro de Semiótica de la Universidad de Valencia, 1995.