

AULA DE (RE)ESTRENOS

CARTA BLANCA A JOAN GUINJOAN

Miércoles, 29 de febrero de 2012



83

CARTA BLANCA A JOAN GUINJOAN



Joan Guinjoan. Archivo personal del compositor. © Pere Virgili

Este Aula de (Re)estrenos se integra en la Carta Blanca a Joan Guinjoan organizada por la Orquesta y Coro Nacionales de España, que se celebra entre febrero y marzo de 2012.

Aula de (Re)estrenos 83: Carta blanca a Joan Guinjoan, febrero [notas de Rosa María Fernández García]; intérprete José Menor, piano - Madrid: Fundación Juan March, 2012.

24 p.; 19 cm.

(Aula de (Re)estrenos, ISSN 1889-6820; 2011/81).

Programa: Obras de Joan Guinjoan: Dígraf, Tempo Breve, Jondo, Verbum (genoma in música), Tres pequeñas piezas y Au revoir barocco, celebrado en la Fundación Juan March el miércoles 29 de febrero de 2012.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Música para piano - Programas de mano - S. XX.- 2. Música para piano - Programas de mano - S. XXI.- 3. Fundación Juan March-Conciertos.

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© Rosa María Fernández García

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1889-6820

ÍNDICE

- 4 Presentación
- 5 Programa del concierto
- 6 Perfil biográfico de Joan Guinjoan
- 8 Retrospectiva compositiva
- 16 Aproximación a su obra pianística
- 17 Notas sobre las obras de este concierto
- 21 Selección bibliográfica
- 22 Biografías

Notas al programa de **Rosa María Fernández García**

Este concierto se transmite por Radio Clásica, de RNE

El compositor catalán Joan Guinjoan, que acaba de celebrar su 80 aniversario, es una de las voces más personales del panorama compositivo español. Él mismo pianista de formación, su música para piano refleja las características propias de su obra, marcada por el pluralismo estilístico y por la integración tamizada de la música popular de raíces mediterráneas. En el marco de la Carta Blanca que este año le ofrece la Orquesta y Coro Nacionales de España para conmemorar los 50 años vividos por Guinjoan por y para la música, la Fundación Juan March le dedica una nueva sesión del Aula de (Re)estrenos en la que podrán escucharse una selección de su música pianística. Desde *Tres pequeñas piezas* compuestas en 1965 hasta *Verbum (genoma in música)* de 2003, el programa de este concierto presenta un recorrido por la producción pianística de Guinjoan durante cerca de cuatro décadas.

PROGRAMA

Miércoles, 29 de febrero de 2012. 19,30 horas

Joan Guinjoan (1931)

I

Dígraf

Tempo Breve

Jondo

5

II

Verbum (genoma in música)

Tres pequeñas piezas

Constelaciones

Dinámica de timbres e intensidades

Ambiente y ritmos

Au revoir barocco

José Menor, piano

Joan Guinjoan celebra este año su 80 aniversario. Esta fecha es más significativa que otras para revisar desde esa altura una carrera completa, que se inicia siendo intérprete de piano y que, a través de la dirección orquestal, la crítica y la divulgación, ha tenido en la composición su principio generador. Este texto quiere dar una visión global de lo que supone la composición pianística en Guinjoan, en la que se enmarcan las obras de este concierto, después de habernos adentrado brevemente en la biografía del compositor y en sus rasgos estéticos y estilísticos más importantes.

PERFIL BIOGRÁFICO DE JOAN GUINJOAN

El pueblo de Riudoms, en el Baix Camp tarraconense, vio nacer a Joan Guinjoan Gispert en 1931. Miembro de una familia de payeses, su destino era el de vincularse directamente a la tierra como hijo primogénito y, por tanto, heredero. Sin embargo, la música tropezó por azar con el niño en forma de acordeón, y desde este momento Guinjoan compaginó su formación musical en Reus con el estudio y el trabajo en el campo. Con 21 años recibe el título de piano, con premio extraordinario. Fue entonces el momento de tomar una decisión y se traslada a Barcelona en 1952 para dedicarse profesionalmente al piano. Dos años después viaja a París y, como hiciera en Barcelona, simultanea el aprendizaje formal con las actuaciones en locales nocturnos, entre otras actividades. Hitos importantes de estos momentos son su concierto en la Sala Cortot de L'Ecole Normale de Musique y la gira por Europa que realizó en 1957 de la mano de Juventudes Musicales. En estos años, Guinjoan ya se siente fuertemente inclinado por la composición, por lo que en 1960 decide retirarse por completo de la interpretación y dedicarse por entero a la creación, tarea en la que fue tutelado por Cristòfor Taltabull, maestro de toda una generación de músicos catalanes. Dos años después regresa a París, para estudiar composición y orquestación con Pierre Wissmer en

la Schola Cantorum, teniendo ocasión de acudir a los conciertos boulezianos del Domanie Musical.

Termina sus estudios en 1964 con premio extraordinario en orquestación, y decide regresar definitivamente a Barcelona. Dos años más tarde crea el grupo de cámara Diabolus in Musica dedicado en exclusiva a la música del siglo XX y con el que realizará durante veintidós años más de setenta estrenos y las primeras audiciones en España de autores como Schönberg, Stravinsky, Gerhard, Lachenmann o Stockhausen, entre otros. En 1967 se estrena como crítico en el *Diari de Barcelona*, al tiempo que colabora ocasionalmente con revistas como *Bellas Artes*, *Imagen y Sonido* o *Sonda*. En 1971 es nombrado asesor musical del Instituto Municipal de Música de Barcelona, desde donde intensificará la divulgación de la música clásica entre los escolares. La labor de difusión se completa con la dirección de los programas televisivos *Recital* y *Pentagrama siglo XX*. En 1981 publica su libro de reflexiones *Ab Origine* y dos años después es nombrado director del Centro de Documentación y Difusión de la Música Contemporánea. En 1990 recibe el Premio Nacional de Música y cinco años más tarde el Premio Nacional de Música de la Generalitat de Catalunya. Es miembro de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi desde el año 1991 y en 1996 fundó el concurso internacional de Composición Ciutat de Tarragona. Desde entonces son numerosos los homenajes y reconocimientos que se le han otorgado, entre los que sobresalen el Premio Tomás Luis de Victoria, la Medalla de Oro a las Bellas Artes, el doctorado Honoris Causa por la Universidad Rovira i Virgili y la Medalla de Oro al Mérito Artístico de la Ciudad de Barcelona. Durante estas semanas la Orquesta y Coros Nacionales de España le están dedicando la Carta Blanca, con una serie de conciertos y actividades paralelas que recogen, bien en sonidos, bien en palabras o en imágenes, cincuenta años vividos por y para la música.

RETROSPECTIVA COMPOSITIVA

La comunicación con el oyente ha sido siempre el principal estímulo que Guinjoan ha tenido a la hora de componer. Por encima de referentes pictóricos o literarios, la pregunta constante de si es posible comunicar algo nuevo, algo no dicho antes, es el reto principal que se plantea el músico a la hora de enfrentarse al papel pautado. Para ello, Guinjoan ha transitado por distintos procedimientos compositivos con el objetivo de no repetirse a sí mismo. Desde sus primeras composiciones en catálogo, que datan de mediados de los 60, hasta el momento actual, ha empleado la pantonalidad, la aleatoriedad, el serialismo o la escritura de matrices sin adherirse a ninguno de estos procedimientos como corriente creativa. Después de unas tempranas obras de juventud, que actualmente están fuera de catálogo, tales como la *Suite Moderna* (1960), *Momentos n° 1* (1961) o *Chez García Ramos* (1962), el serialismo ocupa las primeras obras del músico, como por ejemplo *Constelaciones* o una de las *Tres pequeñas piezas* que Guinjoan realizó en 1965 sobre una serie dodecafónica de Herbert Eimer. También dodecafónicas son sus *Células n° 1* para piano y *Células n° 2* para dos percusionistas y piano (ambas de 1966). El serialismo está igualmente presente en sus *Cinco estudios para dos pianos y percusión* (1968). Sin embargo, los procedimientos empleados ya en esta primera época son parte de una adaptación de lenguajes que Guinjoan mantendrá desde entonces como una constante compositiva. De esta manera, el sistema empleado en *Constelaciones* se convertiría en una secuencia más próxima a un cierto impresionismo, al mismo tiempo que el proceso acústico global del tercer estudio compite con el proceso tímbrico del segundo, y con el ritmo del quinto. De hecho, sus *Cinco estudios para dos pianos y percusión* inician un lenguaje más libre, y en él se encuentran ya definidos los aspectos estéticos que caracterizan la obra del músico, como son la explotación del timbre y del ritmo. El elemento melódico también se empieza a gestar como una característica definidora de la estética guinjoaniana, aunque siempre ha quedado en un segundo plano frente a la rotundidad con

la que se afirman los dos primeros. Ejemplos emblemáticos de esto aparecen en obras como *Flamenco*, *El diari*, *Per l'esperança*, *Passim Trio*, *Elegía* y la ópera *Gaudí*. Es más, en los últimos años los motivos temáticos han ido adquiriendo un valor esencial, como lo testimonia el primer movimiento del *Cuarteto n° 1*, en cada uno de los instrumentos.

La libertad de escritura que se inició a finales de los años 60 tomó especialmente cuerpo en la década siguiente, con obras como *Dígraf* para piano –presente en este concierto– o el trío para clarinete, violonchelo y piano *Puzzle*, escrita en una línea muy stockhauseniana a partir de un elemento flexible, *mobile*, que está compuesto por una serie de formantes escogidos al azar por el intérprete. También en esta década perfila y depura su interés por la fusión de lenguajes, una combinación que le ha provocado la definición de ecléctico. Guinjoan ha asumido desde entonces el compromiso estético que supone esta fusión de lenguajes, que en algunas ocasiones procede del uso diacrónico de distintos procedimientos (atonalismo, serialismo, escritura de matrices...), y en otras de la utilización de materiales ajenos como el folclore o la tradición clásica, como es el caso de Chopin, por ejemplo. Sin embargo, siempre está presente como elemento unificador el estilo, fusionando todos los elementos a través de los que Guinjoan intenta transmitir un mensaje distinto en cada momento: dramático, espontáneo o humorístico. En este último ámbito se inscribe su obra *El diari* para voz y conjunto instrumental escrita en 1977 y estrenada recientemente en la doble versión para soprano y barítono, en la que experimenta también con las grafías no convencionales, caso ya hiciera con su obra para tres flautas solistas *Neuma*. La flexibilidad también está presente en partituras como *Ambient n° 1* para orquesta de cuerdas, con varios anillos multi-instrumentales, si bien el planteamiento compositivo que guiará las obras siguientes se basa en la construcción formal a partir de parámetros medidos y muy controlados. Dos claros ejemplos de ello son el *Concierto para piano y orquesta n° 1* dedicado a Ernest Lluc y la obra orquestal *Trama*, ambas escritas en 1983. En estas composiciones, a partir de

una serie de matrices integra el trabajo motivico de pequeñas células de origen interválico, especialmente la célula de tercera menor. En estas obras adquiere un papel relevante la escritura de homenajes, que constituye señal de identidad en la obra guinjoaniana. Sin embargo, cabe matizar que el uso de la cita no es nunca literal o explícito, sino que se integra en el discurso musical a partir de distintas transformaciones, como es el caso del *Dies Irae* y el *Passim Trio* (1988), cuyas distintas transposiciones marcan las sucesivas entradas temáticas de la obra.

Esta escritura de matrices está especialmente presente en las obras de los años noventa, como en *Barcelona 216*, obra que Guinjoan escribe como homenaje a este grupo y a su director, Ernest Martínez Izquierdo, caracterizada por una amplia explotación del material sonoro a partir de múltiples combinaciones matriciales. Guinjoan ensambla las distintas matrices mediante un procedimiento denominado por él *interversión*, y que definimos como un sistema de disposición motivica de dichos elementos buscando siempre el componente sensorial, abierto mediante constantes variaciones basadas en la combinatoria y tomando como base cualquier sonido de la serie, utilizado y combinado a libre albedrío por el compositor. En este mismo contexto creativo escribe en 1989 el *Concierto para fagot y conjunto instrumental*, compuesto a partir de tres elementos generadores, construidos sobre varias células motivicas, que envuelven todo un complejo entramado tímbrico.

La escritura de matrices da origen también a *Nexus*, compuesta en 1994, y al cuarteto con piano *Self-Paráfrasis*, escrito tres años más tarde, obras caracterizadas por la austeridad de medios y una amplia explotación tímbrica, siempre vinculada a la dimensión sensorial, que ha sido alfa y omega en la concepción compositiva de Guinjoan. Así, el mismo enfoque sensorial está presente en *Pantonal*, divertimento para orquesta compuesto en 1998, si bien en él la escritura de matrices deja paso a un ambiguo juego de tonalidades, que se concita también en otra de sus obras más destaca-

das, la *Sinfonía nº 2 “Ciudad de Tarragona”*, obra en la que Guinjoan experimentó especialmente con las texturas a partir de motivos melódicos propios del acervo musical tradicional. También de ambiente pantonal es su *Concierto para clarinete y orquesta* compuesto en 2004, en el que se presentan elementos pantonales mixturados con ambientes de atonalidad, en una explosión de ritmos y tensiones, en ocasiones cercanos al jazz.

Sin embargo, si una obra supone un hito especial en toda la *opera omnia* del compositor, esa es sin duda su ópera *Gaudí*, escrita en 1992 como encargo de la Olimpiada Cultural de Barcelona y estrenada en el Liceu, en el 2004, bajo la batuta de Josep Pons. Compuesta a partir de un texto del escritor Josep Maria Carandell, *Gaudí* no fue concebida como una antítesis del paradigma operístico convencional, sino como una reformulación de las posibilidades que la ópera como código de canto aún genera en la actualidad. En *Gaudí*, Guinjoan respetó minuciosamente el formato operístico tradicional, con la premisa de que, bajo el uso de estas formas siempre se puede aportar algo nuevo. Por ejemplo, el estudio pormenorizado de *Tosca* le aportó el conocimiento de toda la riqueza que comporta la escritura lírica tanto en el terreno vocal como en el instrumental y el escénico.

Gaudí es fruto, también, de una fusión de lenguajes, procedimiento que el músico ha empleado en infinitud de obras. En este caso confluye el empleo paralelo de diversas escrituras bajo el manto unificador del estilo propio y del principio generador con el que el músico se planteó la obra, por el que el entramado vocal y orquestal debían bastarse por encima del argumento y el tejido escénico. De hecho, el ballet *Trencadís* –parte de la obra que funciona de modo independiente– remite a este principio constructivo. La aportación de Guinjoan a la escritura vocal partió de las numerosas posibilidades de la fonética vocal, tanto para las voces solistas como para el coro, para centrarse inmediatamente en el canto *per se*, que debe transitar entre la declamación más desnuda y expresiva –caso del Monólogo de Gaudí– hasta el

canto puro. De hecho, Guinjoan no ha renegado del melodismo en el sentido más amplio del término, ya que una de sus máximas preocupaciones a la hora de abordar la escritura vocal es que la voz suene, y que suene bien, sin concesiones al efectismo o a la experimentación ajena al sentido dramático.

En efecto, en el conjunto de su obra vocal, Guinjoan se ha caracterizado también por la indagación en la fusión de distintos lenguajes, desde el atonalismo a la escritura modal o los cuartos de tono; y por el alejamiento del tratamiento virtuosístico de la voz, la explotación de recursos expresivos ajenos al canto –como seseos, suspiros, sonidos indeterminados o ruidos–, de la onomatopeya y de los recursos fonéticos en general, la búsqueda del contraste entre sonido real (emitido) y sonido latente (*bouche fermée*) y el juego sutil de sonidos relativos y alturas aproximativas, que fluctúan entre el recitado-parlado y el recitado-cantado.¹

12

Sin embargo, el aspecto melódico adquiere en *Gaudí* una importancia singular, casi un reto, al plantearse la pregunta de si es posible, todavía hoy, crear una melodía original, dentro del sistema temperado, dotada del suficiente interés para el oyente. De hecho, en el último período creativo del músico el aspecto melódico se ha erigido como un valor esencial. Así, el *Cuarteto n.º 1* constituye uno de los máximos exponentes de esta tendencia. En esta obra, cada instrumento “canta”, transformando una escritura que se renueva constantemente, siendo su escritura el reverso y el anverso de la tradición y la vanguardia. De este modo, el esquema formal reproduce la forma *Agitato-Calmo-Vivo*, mientras que, en un análisis más detallado, el discurso musical presenta ya en el primer tiempo una interesante formulación del material empleado, cuya ampliación interválica da como resultado varias matrices de cuartas justas y aumentadas. Y lo mismo ocurre en la formulación del segundo movimiento, basado en el uso

1 Rosa Fernández, “Aspectos configuradores de la música guinjoaniana”, *Recerca Musicologica*, vol. 16, (2006).

simultáneo de dos melodías que se transforman motivicamente, primero en una melodía de timbres y después en un lenguaje más directo. El esquema formal del último tiempo consta de una breve secuencia inicial y dos elementos en exposición pero sin desarrollo.

En este último período compositivo destacan, sobre todo, la pieza para piano *Verbum (genoma in música)* y la *Sinfonía n.º 3 "Sincrotró-Alba"*; ambas se generan por el interés que el músico muestra en los últimos años por el mundo científico, considerado este como estímulo creativo más que como portador de procedimientos matemáticos o físicos aplicados a la creación.

De hecho, y como el compositor ha manifestado en diversas ocasiones, el aspecto científico le ha estimulado a través de imágenes, que como en el caso de la *Sinfonía n.º 3*, proceden de la traslación a la mente de las imágenes suscitadas por el funcionamiento del acelerador de partículas subatómicas Sincrotrón. De hecho, el ámbito pictórico ha influido especialmente en la etapa informalista del músico, y ha provocado en cierta manera la creación de una de sus obras más destacadas: *Magma*, que toma el título del cuadro tachista del mismo nombre realizado por August Puig. En esta obra, Guinjoan se adentra en el informalismo, no entendido como abandono total de la forma, sino como negación de las formas de dirección unívoca, que da como resultado una articulación formal más flexible, no vinculada necesariamente a la formación clásica. De hecho, el compositor se acerca al concepto de forma como campo de posibilidades, el lugar en el que ocurre y toma sentido la creación de una obra concreta como fenómeno temporal. El estudio de la forma refleja en todo momento la consecución de la investigación previa, puesta al servicio de la coherencia y la lógica formal.

De esta manera, su particular concepción de la forma se convierte en una constante creativa del músico, al igual que otras que han originado un estilo particular, reconocible a través de ciertas señas de identidad, entre las que figuran

también 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, 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. Escritura de timbres e hiperexplotación rítmica se configuran como dos de los parámetros sonoros más destacados de la música guinjoaniana, originarios de su ascendencia mediterránea –la luminosidad de sus usos tímbricos– y su formación francesa –la racionalidad constructiva de timbre y ritmo, que obedecen a un criterio constructivo más que puramente estético. De hecho, 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, sino que la explotación tímbrica se mantiene en el límite de la percepción sonora del oyente.

Para acabar este breve recorrido por la obra del compositor, cabe incidir en el carácter que el elemento tímbrico ha tenido en el conjunto de su obra, ya que son muchos los recursos que ha empleado para reforzar el parámetro tímbrico, ya sea a partir de efectos que aportan levedad sonora, hasta los que insisten en el carácter multifónico. Entre estos elementos, hay algunos que pueden elevarse a principios constructivos por la importancia que adquieren en la poética guinjoaniana: el contraste expresivo, muchas veces dentro de la homogeneidad motívica; la primacía del sonido en constante movimiento sobre el sonido estático y la combinatoria de escritu-

ra flexible y de escritura controlada.² En suma; son muchos los puntos de reflexión sobre los que cabe plantearse la obra del compositor Joan Guinjoan. Sin embargo, el enfoque más global, el que vincula de forma más directa al compositor con los oyentes, no se establece en el ámbito de la reflexión, sino en el verdadero dominio de la música: la escucha.

2 Véase Rosa Fernández, *Op. cit.*



APROXIMACIÓN A SU OBRA PIANÍSTICA

El hecho de que Joan Guinjoan iniciara su andadura musical como intérprete de piano ha determinado que sus primeras composiciones fueran escritas para este instrumento, así como el hecho de que constituyan su producción más numerosa. En efecto, las *Células n° 1* supusieron el acercamiento efectivo de Guinjoan al serialismo, procedimiento que no volverá a utilizar en sus posteriores obras pianísticas. De hecho, gran parte de las obras más importantes y complejas que Guinjoan dedica a este instrumento se escribieron a finales de los años 70 y forman parte de este concierto, como son *Dígraf* (1976), *Jondo* (1979) y *Au revoir barocco* (1980).

Varias son las partituras en las que Guinjoan sigue indagando en la escritura pianística. Sin duda, una de sus obras fundamentales en este ámbito es el comentado *Concierto para piano y orquesta n° 1*, en el que experimenta con la escritura virtuosística a partir de sus numerosas dificultades técnicas y expresivas. La obra toma como puntos de partida referenciales la *Sonata n° 2 en Si bemol menor Op. 35* de Chopin y la *Fuga en Do mayor* del primer libro de *El Clave bien temperado* de Bach. A partir de estas obras, Guinjoan dispone un mismo material temático que se articula en cuatro motivos dispuestos a modo de mosaico en grandes ejes constructivos (así, la exposición del tema en el piano, la exposición concertante con la orquesta, la reexposición del tema con los metales en el IV grado, etc.). Obra de gran envergadura formal, es hasta la fecha el único concierto para piano escrito por el músico, quien en años sucesivos se inclina por un lenguaje más intuitivo e intimista, como es el caso de *Recordant Albéniz* de 1995, o *Tempo breve*, escrita para el concurso de piano de Jaén en 2006.

Más de cuarenta años separan las *Células n° 1* de *Tempo Breve*; profundamente distintas en su formulación, de ambas emana un mismo estilo, fruto del empeño constante de un compositor que, por encima de todo, compone para renovarse a sí mismo a partir del estímulo creador que tiene para él la música.

NOTAS SOBRE LAS OBRAS DE ESTE CONCIERTO

Dígraf, de 1976, es la única pieza para piano de Guinjoan en la que emplea la escritura de formantes, escritura que el compositor usará también en otra de sus obras de estos años, *Puzzle*. La obra está dedicada al pianista Jean-Pierre Dupuy, quien la estrenó en París en ese mismo año. A partir de un esquema formal de “tema con variaciones”, *Dígraf* se inscribe en la escritura denominada flexible, si bien los elementos empleados no son estrictamente aleatorios, ya que todos los parámetros sonoros (altura, timbre, ritmo) están escritos con exactitud en el pentagrama. De esta manera, la flexibilidad acontece a partir del proceso combinatorio de breves fragmentos (los denominados formantes) que contienen elementos comunes -básicamente dos- aparecidos a lo largo de la composición. El primero de estos elementos se dibuja ya al inicio de la obra, y consiste en un doble anillo de carácter ambiental de diez sonidos de la escala cromática, siendo uno de ellos cromático y el otro diatónico. El otro elemento caracterizador de *Dígraf* deriva del anterior y posee igualmente una naturaleza ambiental. La combinación de estos elementos a través de distintas *interversiones* origina todo el desarrollo de la partitura.

Por su parte, *Tempo Breve* es, hasta la fecha, la última pieza para piano escrita por el compositor. Dedicada a la musicóloga Rosa Fernández, esta obra de pequeñas dimensiones está escrita en un único movimiento, siguiendo la formulación de tema y variaciones tan querida por Guinjoan para articular varias de sus obras pianísticas, como por ejemplo en *Divagant*. Aquí el músico invita al intérprete a resolver una serie de dificultades técnicas y expresivas a partir de una presentación *alla classica* de un motivo en constante transformación, que se presenta en *legato* y que alterna con otro de carácter contrastante que persiste en la articulación de las cuatro variaciones y el “Finale” de la pieza. En la tercera variación destacan por su interés los motivos diatónicos en alternancia con clusters y los motivos *dolce espressivos*; y en la cuarta variación, la elaboración motivica que el intérprete tiene que realizar al resaltar de todo el discurso musical los

sonidos escogidos por el compositor. *Tempo Breve* culmina con un “Finale”, que remite en sus elementos a la *Sonata en Si bemol menor* de Chopin.

En 1979 Guinjoan emprende el trabajo de *Jondo*, con ocasión del Concurso Internacional de Música Contemporánea de Saint Germain en Laye. En esta partitura, el compositor experimenta con la escritura fluida, despojándola de barras de compás y de indicaciones convencionales de *tempo*, de tal modo que su estructura ternaria obedece a una introducción de carácter ambiental, una exposición motivica y un breve final conclusivo no recapitulatorio. Es en la exposición donde se concitan todos los elementos más significativos de la obra. Destaca la secuencia inicial en forma de anillo de naturaleza flexible, cuyo carácter evoca el cante jondo sin tomarse directamente de él, así como una célula pedal y un cluster en el registro grave de carácter percusivo que remite a los ritmos lamentosos de las procesiones en Semana Santa. La cadencia frigia está también presente en distintos niveles en esta partitura, caracterizada por un fuerte componente comunicativo y virtuosístico.

Verbum (genoma in música) obedece a un encargo de la Residencia de Investigadores del CSIC realizado en 2003. Escrita en un único movimiento, esta obra germina a partir de la relación que el compositor establece entre tres sonidos (La, Do y Sol) y ciertos componentes del código del habla del genoma humano. En efecto, en esta obra le sirvió de fuente de inspiración la idea de la evolución que el ser humano ha experimentado desde sus orígenes hasta llegar al mundo actual, dominado por el poder del lenguaje y la palabra. La imagen del plano del genoma humano supuso para el compositor todo un estímulo creativo, sobre todo desde la perspectiva de la discursividad. La obra se inscribe en un lenguaje plenamente virtuosístico y de extraordinario relieve que da comienzo con un contundente cluster en el que Guinjoan ha querido simbolizar la ruptura. Inmediatamente da paso al proceso de evolución que el músico construye a través de una serie de progresiones realizadas con material común, a

modo de la plasmación sonora de la doble hélice de ADN, que conducen del cluster y del caos inicial a un fuerte clímax. *Verbum* prosigue con un “Calmo y libero” haciendo un uso más diatónico del mismo material inicial de la doble hélice. A través de una frase musical muy permeable el músico reproduce el proceso de mayor evolución, el de la recomposición del habla. Sin solución de continuidad, *Verbum* se detiene en un fragmento de naturaleza muy lírica que enlaza con el “Molto tranquillo”, en el que, serenamente, aparece por última vez el motivo del genoma, afirmado ahora desde una perspectiva completamente humana.

Las *Tres pequeñas piezas*, que datan de 1965, suponen un avance cualitativo en el estilo guinjoaniano, al superar ya una primera etapa de formación, clasicista, y al acercarse a un lenguaje de formulación mucho más personal, en el que todavía tienen cabida algunos destellos motivicos de procedencia tonal. “Constelaciones” es la primera de las piezas que integran el conjunto, en la que Guinjoan ya avanza hacia un lenguaje más estricto; “Dinámica de timbres e intensidades” contrasta con la anterior por el uso de una escritura intimista que juega con un solo motivo que se va desvaneciendo progresivamente. La obra se cierra con “Ambientes y ritmos”, que, en un marcado lenguaje *free jazz*, ahonda en la escritura textural y en la indagación rítmica.

Junto con *Verbum*, *Au revoir barocco* es una de las piezas para piano más interpretadas del músico catalán. Dedicada a la pianista Rose-Marie Cabestany, fue estrenada por su dedicataria en 1982, dos años después de su composición. La obra está escrita siguiendo un esquema formal ternario, modelo habitual en Guinjoan, empleado en gran número de sus partituras. Entre las tres secciones existen múltiples nexos de unión, hasta el punto de que Guinjoan llegó a pensar en titular a esta obra *Conexiones*, si bien cada una de ellas posee un carácter definido y claramente contrastante. La obra se inicia con una serie de anillos de carácter ambiental que dan soporte a elementos temáticos formados por células procedentes de material común, determinados por distintos pro-

cesos de *interversión*. A partir de la introducción, el discurso sonoro deviene en una amplia densidad acústica, *enveloppée*, que sostiene la voz que canta y que conduce oníricamente al lenguaje barroco de los preludios y las invenciones de Bach, tan presentes en el discurso de homenajes del músico catalán, pero tomado desde una perspectiva serial.

Esta sección enlaza con un fragmento mucho más libre y contrapuntístico de naturaleza fugada en el que despuntan pequeñas estructuras asociadas, en cada caso, a un sonido muy grave o muy agudo, con ritmos diferentes, provocando una sensación de constante movimiento. El compositor evoca su ascendencia mediterránea en la sección central, con una escritura de arabescos, armónicos y sonidos de cristal. Toda esta parte está dominada por la presencia de un único motivo, que se repite en el registro agudo del piano de forma no periódica. El “*Agitato*” final funciona como una recapitulación de contenidos, condensando elementos anteriores en un estilo muy cercano al puntillismo. Toda esta sección se articula a partir de una compleja organización formal, con una secuencia motívica que cambia constantemente de ritmo, constituyendo así una de las estructuras más complejas construidas por Guinjoan.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Rosa María Fernández García, *La obra pianística del compositor Joan Guinjoan*. Madrid, Alpuerto, 1996.
- “Guinjoan, Joan”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol 6. Madrid, SGAE, , 2000.
- “Aspectos configuradores de la música guinjoaniana”. *Recerca Musicològica*, XVI, 2006. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2006.
- José Luis García del Busto (ed.), *Joan guinjoan, testimonio de un músico*. Madrid, Fundación Autor, SGAE, 2001.
- José M^a García Laborda, *Forma y estructura en la música del siglo XX*. Madrid, Alpuerto, 1996.
- Xavier García y Agustí Charles, *Joan Guinjoan*. Colección de compositores catalanes, n^o 9. Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1999.
- Joan Guinjoan Gispert, *Ab origine*. Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, 1981.
- y Josep María Mestres Quadreny, *Diàlegs a Barcelona*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1988.
- Josep Miquel Martí Rom y Joan Manuel García Ferrer (eds.), *Joan Guinjoan*. Barcelona, Comissió de Cultura de l'Associació d'Enginyers Industrials, 1997.

JOSÉ MENOR

En mayo de 2009, José Menor debutó con la Royal Philharmonic Orchestra (RPO) en el Cadogan Hall de Londres interpretando el *Concierto fantástico* y la *Rapsodia española* de Isaac Albéniz en el marco del aniversario del compositor. Tras su presentación previa en el Wigmore Hall (Festival Ginastera, 2006), José fue calificado por la prensa internacional como “one of the most outstanding Spanish pianists of the new generation”, obteniendo las mejores críticas: “superb recital (...) a performance of gripping power and evocative colouring” (Geoffrey Norris, *The Daily Telegraph*).

Realizó su debut internacional a la edad de quince años, actuando en el Carnegie Hall de Nueva York tras obtener el Primer Premio en la categoría juvenil en The World Piano Competition en Cincinnati (Estados Unidos). Entre otros

galardones, ha logrado premios en el XXXIV Concurso Internacional de Ejecución Musical Dr. Luis Sigall de Viña del Mar (Chile, 2007) y en la final del Young Concert Artists Trust (YCAT) en Londres (Reino Unido, 2004).

En los últimos años José Menor ha actuado con numerosas orquestas, entre las cuales destacan: Orquesta de la RTVE en Madrid, Jove Orquestra Nacional de Catalunya en Barcelona, Redlands Symphony Los Angeles en Estados Unidos, Orquestra Simfònica del Vallès en Barcelona, Filarmónica de Montevideo en Uruguay y Filarmónicas de Wrocław y Bydgoszcz en Polonia. José ha realizado la primera grabación integral de la obra para piano solo de Joan Guinjoan, en dos CD publicados por el sello Columna Música.

La autora de las notas al programa, **ROSA MARÍA FERNÁNDEZ GARCÍA** es doctora *cum laude* en Musicología por la Universidad Autónoma de Barcelona, Máster de Derecho de la Unión Europea por la Universidad de La Coruña y licenciada en Historia por la Universidad de Oviedo. En 2006 fue nombrada Académica de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi.

Ha sido becada por el Consejo de Europa para desarrollar trabajos de gestión cultural en Malta, Suecia, Bélgica y Alemania. Ha dirigido congresos científicos sobre musicología y análisis musical y ha sido la responsable de producción musical del Centro Galego de Arte Contemporáneo de 2006 a 2009. Es investigadora del proyecto de I+D *Fuentes y análisis de la música hispánica*; ha sido profesora de doctorado de la Universidad de Santiago de Compostela. Es autora de cinco libros sobre música contemporánea, ha pronunciado más de 30 conferencias en España, Europa y México y ha comisariado varias exposiciones musicales que han viajado a Estados Unidos, Francia, Alemania y China.

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museo Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

En 1986 se creó el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, como órgano especializado en actividades científicas que complementa la labor cultural de la Fundación Juan March. De él depende el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. La Fundación, a través de este Centro, promueve la investigación especializada en el ámbito de la sociología.

PRÓXIMOS CICLOS

TURINA EN PARÍS

- 7 de marzo Obras de C. Frank, M. de Falla, I. Albéniz y J. Turina, por Jordi Masó, piano.
- 14 de marzo Obras de V. d'Indy, J. Nin y J. Turina, por Manuel Guillén, violín, y María Jesús García, piano.
- 21 de marzo Obras de J. Turina y J. Brahms, por el Cuarteto Quiroga y Enrique Bagaría, piano.
- 28 de marzo Obras de P. Viardot, C. Saint-Saëns, G. Fauré, J. Massenet, V. d'Indy, A. Torrandell, C. Debussy, R. Hahn, E. Satie, M. Ravel, M. de Falla, J. Nin Castellanos, I. Albéniz y J. Turina, por María José Montiel, mezzosoprano, y Miquel Estelrich, piano.

AULA DE (RE)ESTRENOS 84. CARTA BLANCA AL SPANISH BRASS LUUR ENSEMBLE

- 11 de abril Obras de J. Sanz Biosca, A. García Abril, R. Cardó, X. Montsalvatge, J. Guinjoan, V. Roncero y E. Calandín, por el Spanish Brass Luur Metalls, quinteto de metales.



Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid · Entrada libre hasta completar el aforo

www.march.es - Email: musica@march.es
Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica/

