

***APENDICE DOCUMENTAL***

Material empleado por Guinjoan en el concierto; series de matrices  
en transposición

Handwritten musical score on a page with a large tear on the left side. The score is organized into three systems, each containing five staves. The first system is labeled 'C' and includes a '1' above the first staff. The second system is labeled 'A' and includes a circled 'B' above the first staff. The third system is labeled 'R' and includes a 'J' above the first staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Measure numbers are written below the staves, ranging from 1 to 24 in the first system, 25 to 34 in the second, and 35 to 40 in the third. The paper shows signs of age and wear, particularly along the left edge.

Handwritten musical score, system 1. The score consists of 12 staves. The first staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a piano accompaniment. The score is marked with circled numbers 1 through 12. There are handwritten annotations in the first staff, including "A" in a circle and "S. 200" above the notes. The lyrics are partially legible and include "de 15. deo" and "S. 200".

Handwritten musical score, system 2. The score consists of 12 staves. The first staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a piano accompaniment. The score is marked with circled numbers 1 through 12. There are handwritten annotations in the first staff, including "CALMO" and "S. 200". The lyrics are partially legible and include "de 15. deo" and "S. 200".

A handwritten musical score consisting of 24 staves. The notation includes notes, rests, and various markings. The score is divided into measures, with measure numbers 1 through 42 written below the staves. There are several circled annotations and arrows pointing to specific parts of the music. At the top left, there is a circled letter 'A'. At the top right, there is a circled letter 'B'. The handwriting is in black ink on aged paper.

## ***APARTADO ESTÉTICO***

## ***a) Cuestiones aclaratorias previas***

*Hoy el arte vive de la relación con los dominios de lo teórico y lo moral-práctico, sin por ello desembocar en la ordenación teórica o moral.*

Peter Bürger

Abordamos el capítulo de Estética basándonos en teorías y tesis doctorales abordadas desde el ámbito de la filosofía, la psicología y la sociología de la música, ya que el estudio interdisciplinar de ámbitos cercanos y complementarios entre sí, nos permitirán, en la medida de lo posible, acceder a una comprensión y un conocimiento más completo de la música de Guinjoan.

Estas páginas iniciales corresponden a la primera de las mencionadas disciplinas, aunque nuestra primera formación, tal y como ponemos de manifiesto en reiteradas ocasiones a lo largo de esta tesis, es la musicológica; ésta, que a simple vista pudiera aparecer como una ambivalencia más que como un planteamiento correcto, lejos de resultar inadecuada, puede potenciar las reflexiones a las que separadamente llegarían sólo el filósofo, el psicólogo, el sociólogo o el historiador del arte. Ya la escuela de Turín abogaba por la posibilidad de acceder a la estética por dos direcciones distintas pero convergentes: de un lado, la filosofía, y del otro, el arte mismo, en la experiencia directa que de él tienen el músico, en su doble vertiente de compositor e intérprete, el historiador, el crítico y el teórico.

Lo esencial es que se haga filosofía en el sentido de que no se abandone el estudio y la verificación de la experiencia. Sabido es que el concepto de estética es tan amplio y polivalente como las diversas escuelas que lo fundamentan; sin embargo, nosotros nos referimos genéricamente a la estética siguiendo su doble componente esencial: ser por un lado *pensamiento*

*claramente filosófico, y por otro, reflexión surgida de la escucha directa, de la experiencia.*<sup>1</sup> -

Consideramos necesario delimitar en este momento la diferente visión que tenemos de lo que es estética y poética, conceptos creemos diferentes. Así, estética es para nosotros estudio, reflexión, especulación. Poética es sin embargo, un determinado programa de arte.

Hemos revisado y utilizado de modo comparado diferentes propuestas, tanto de discurso como de método, de corrientes en principio antagónicas de la estética filosófica, como puede ser la estética idealista por un lado y por otro el pensamiento débil de la posmodernidad; pero decimos sólo en apariencia antagónicas, ya que nuestra vivencia del arte actual, en la que se halla incluida la experiencia artística guinjoaniana, nos ha llevado a contemplar cómo a menudo se presentan de la mano polaridades o posturas contrapuestas, estando muchas de ellas presentes a la vez en las realizaciones artísticas sin que por ello se dé contradicción en el mensaje, diferenciándose claramente el discurso teórico, en el que no hay aporías "alógicas" y la práctica artística, en la que tienen cabida muchas de ellas.

Así, en el plano de la composición, y concretamente en la música de Guinjoan, podemos encontrar la utilización de unas técnicas asociadas al serialismo fuera de este sistema, dentro de obras de caracteres generales vagamente "atonales"-tomando esta palabra sólo como referencia aproximativa, y no como identificación con un sistema-. El tonalismo y el pantonalismo también están presentes, en un contexto auditivo, en su obra, sin que por ello podamos hablar específicamente del uso sistemático de ambos.

Una introspección reflexiva sobre las propuestas y realizaciones artísticas de nuestros días, y de las diferentes maneras de pensar el arte de los filósofos del arte actual, nos conduce a la utilización conjunta -aunque no

---

<sup>1</sup>Pareyson. *Conversaciones de estética*, Ed. Visor, colección *La balsa de la Medusa*, 1987, pág.123. (trad.) *Conversazioni di Estetica*, Mursia, Milano, 1966.

simultánea- de diferentes estéticas filosóficas, como una muestra más de la convergencia sintética de diferentes propuestas en una misma obra de arte. Después del análisis sistemático por una parte de cada una de estas sistematizaciones estéticas en el arte y la música del siglo XX, y por otra, de las realizaciones musicales actuales, hemos optado por la aplicación de una metodología estética comparada, sólo en la medida en que es necesaria para explicar el objeto de nuestro estudio, la música de Guinjoan, como eje vertebrador de sus pensamientos, procedimientos y técnicas compositivas.

Seguimos con ello una de las corrientes operativas actuales, que se concitan en el nuevo paradigma artístico, y es que, nuestras consultas bibliográficas sobre el arte contemporáneo, nos sitúan en un momento concreto del arte actual, la auto-conciencia en la que hoy en día se evoluciona hacia *metodologías abiertas* en las que confluyen toda la experiencia analítica anterior.

Así observamos cómo "los nuevos enfoques teóricos se caracterizan por la reticencia a encorsetar excesivamente a una obra cuya esencia dialéctica e interdisciplinar se nos muestra como conscientemente indeterminada e indefinible, generadora de un sentido eternamente dilatado<sup>2</sup>".

Hemos encontrado en las palabras del profesor Albelda, quien parte de la plástica contemporánea, las mismas conclusiones acerca de la metodología a emplear a las que hemos llegado nosotros, siendo la nueva música el núcleo de nuestros estudios; y así, a modo de exposición resumida de nuestro proceder, citamos su enfoque metodológico, de forma sintetizada, que suscribimos completamente. "*Parece evidente que el camino acertado tiende a una solución dialéctica entre todas las aproximaciones posibles, a la luz de todos los campos del conocimiento artístico y*

---

<sup>2</sup>Albelda, J.L. *El sentido dilatado. Reflexiones sobre arte contemporáneo*. Ed. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1992, pag 23.

*científico, sociológico y antropológico, científico y metafísico... y todo este discurso jalonado de abundantes hitos analíticos*"<sup>3</sup>.

A la hora de hacer nuestro este planteamiento, queremos matizar que dichas palabras no deben inducir a pensar que hemos procedido con un cierto caos metodológico, sino que la necesaria multi-disciplinariedad por la que aboga Albelda nos resulta imprescindible como primer elemento de valoración, si queremos ocuparnos de la obra de Guinjoan en el sentido más completo posible; desde los primeros estadios de creación, hasta que dichas obras están en el mercado y son consumidas; queremos en definitiva ocuparnos de su obra desde la perspectiva que le es propia al musicólogo "tradicional", y también al musicólogo del momento actual, en el que conviven las disciplinas sociológica, filosófica y psicológica en paridad de necesidades para llegar al conocimiento del autor, de sus ideas, de las opiniones de los críticos, y del efecto que su obra tiene en el público y en la sociedad actual, siempre guiados por el principio de contrastación y de verificación. Partiendo de estas premisas, aquellas especulaciones que no puedan aplicarse total o parcialmente a la obra guinjoaniana, no serán tenidas en cuenta en esta tesis, ya que consideramos necesario plantear un marco cognitivo de la obra de Guinjoan tanto en el plano analítico como en este estético; por ello, creemos que en una tesis no es totalmente válido especular al margen del hecho musical sonoro, -o al menos, no para el musicólogo-, antes bien, creemos que dentro de la estética puede darse un claro margen definitorio de contenidos musicales, en una gnoseología de la obra guinjoaniana que era necesario realizar.

Esta ha sido la intención que nos ha guiado, en virtud de la cual hemos adoptado una metodología instrumental en varios ámbitos, en la medida en que nuestras limitaciones la han hecho posible.

---

<sup>3</sup> *Ibidem.*

## ***b) Delimitación conceptual***

Por otra parte, hemos considerado imprescindible delimitar nuestro concepto de estética, para no caer en planteamientos ambiguos, excesivamente vagos o generalizadores.

Así, y siguiendo las líneas de investigación abiertas actualmente en este terreno, hemos construido una clasificación de planteamientos estéticos divergentes. Nosotros nos ceñimos a uno en concreto, que exponemos en segundo lugar, acompañado de las otras dos visiones que hemos considerado principales.

### *I. Visión de la función estética que va más allá del arte*

Esta tendencia se pone de manifiesto en los intentos de llevar el arte a la calle en sentido genérico, *i.e.*; a otros ámbitos no necesariamente artísticos, o en los intentos de estetizar objetos técnicos, industriales o en el caso de cierto tipo de música electroacústica, estetizar elementos de la vida cotidiana, que no tienen por función dominante la función estética.

Creemos localizar la primera referencia filosófica a este tipo de estética en la ponencia titulada *Arte e scienza*, realizada por Guzzo<sup>4</sup> en Venecia, en 1957, en la que el concepto de arte se extiende sustancialmente a todo actuar humano<sup>5</sup>, aunque mucho tiempo antes varios filósofos abren tímidamente las puertas a la aceptación de este tipo de estética; ya Dewey, en 1934, había situado la estética más allá de los confines tradicionales del arte.<sup>6</sup> Aunque todavía vigente en cuanto a su puesta en práctica, esta

---

<sup>4</sup>Guzzo, A. "arte e scienza". publicado en la revista *Philosophía*, Turín, 1951, pp 3 -30.

<sup>5</sup>"Arte es, en tal sentido, la sabia elección de los medios que juzgamos idóneos para alcanzar un fin". *Ibidem*.

<sup>6</sup>Plebe, A. *Proceso a la estética*. Ed. Servicio de publicaciones de la Universidad de Valencia, Valencia, 1993, pág.79. (trad.) *Proceso all'Estetica*, La Nuova Italia Editrice, 1993.

tendencia decayó completamente a principios de los años 70, cuando el filósofo Jürgen Habermas critica la intención vanguardista de una reconducción del arte a la praxis de la vida, como una falsa superación de la autonomía del arte, porque sospechaba que se daba ahí el peligro de regresión.

Esta particular concepción del arte, que resulta extraordinariamente interesante para ciertas propuestas actuales, nada tiene que ver con la obra y con las especulaciones teóricas del músico catalán, por lo que no la hemos seguido en nuestro estudio.

*II. Visión del arte como transformación de categorías: de la producción de objetos a contemplar hasta la consideración de objetos que extienden a otros la creatividad*

Nos referimos a la producción de objetos que abren en sí mismos el proceso creativo, dando con ello como resultado nuevas posibilidades de "crear" después de lo creado. La obra de arte como "obra abierta", es no sólo un objeto a contemplar, sino también fuente de una nueva creatividad. Nos referimos al planteamiento estético con el cual, el oyente ya no es un ente pasivo, sino el sujeto que encuentra en su relación con la obra posibilidades para continuar el proceso de creación.

Este planteamiento de "obra abierta", que rompió muchos esquemas formalistas sobre la concepción del objeto artístico, ha recibido la atención de musicólogos, semiólogos, etc., cuyas conclusiones hemos tenido en cuenta, sobre todo en su sentido más general, en la consideración de apertura que puede involucrar a las partituras en las que Guinjoan emplea el procedimiento móvil, flexible o aleatorio. Sin embargo, esto es sólo un procedimiento, y no una aquiescencia con todo un corpus o una concepción global del arte, que no encontramos en ningún momento en la obra del músico catalán vista como hecho ontológico; sin embargo, su interés es mucho mayor para ayudar a definir los campos del concepto de recepción.

Esta ha sido la propuesta conceptual del arte de nuestros días dentro de la cual creemos que se desarrolla la obra guinjoaniana, y que sirve como marco a nuestras propias especulaciones estéticas.

### *III. Visión de la consideración de la función estética en el acto y no en el producto*

De lo que se deduce prioritariamente una aspiración estética de producir un arte efímero, y no un arte supuestamente perdurable.

Nosotros nos hemos adherido a la segunda de las propuestas que acabamos de exponer someramente, tanto por nuestra personal aquiescencia como porque el músico catalán se ha manifestado partícipe de la misma en planteamientos, aspiraciones y procederes aquí estudiados.

### *Otras concepciones estéticas a tener en cuenta tangencialmente*

Una vez delimitado nuestro particular acercamiento a una visión concreta de la estética del arte y más concretamente, a la música de nuestro tiempo, hemos procedido al estudio, delimitación y demarcación de ámbitos artísticos a tener en cuenta, así como al análisis y la valoración de las distintas sistematizaciones estéticas realizadas en nuestro tiempo.

El que hayamos optado por algunas de ellas se debe a que son éstas las que aportan más luz y se avienen en esencia tanto al pensamiento como a la música guinjoaniana; por la misma razón hemos rechazado varias propuestas de estéticas contemporáneas, tal es el caso de la **estética marxista**, propugnada entre otros por Hauser o Sánchez Vázquez, por perderse en exceso en la sociedad que genera la obra de arte, que ha de ser superada dialécticamente y que como tal obra de arte-en su componente de verdad- no existe en el entorno social que

la ha creado. Tampoco partiremos de estos enfoques en el apartado sociológico, porque no podemos considerar la obra guinjoaniana bajo el prisma genérico de "reflejo superestructural de la estructura económica resultante en la sociedad catalana, o española, o europea"<sup>7</sup>.

No participamos más que tangencialmente de las teorías de la **estética de la ruptura**, (muy relacionada con la propuesta estética que hemos tratado en primer lugar), que sustancialmente rehúsa la reconciliación de las contradicciones, y que básicamente permite que cualquier reunión arbitraria de objetos musicales sea una obra de arte, en sí misma.

Esta propuesta estética ha tenido su realización en algunas prácticas musicales de la neovanguardia que se adhieren a este criterio, pero no para la música de Guinjoan, quien siempre ha abogado por un comportamiento artesano y profesional del músico, y por una expresión "realizada musicalmente" del sentimiento artístico.

La música de Guinjoan no puede ser analizada desde esta perspectiva "rupturista", ya que él, en ningún momento considera su propia obra como fruto de la intervención del sujeto que se limita a la simple exteriorización; es más, Guinjoan rechaza el hecho de que el mero ensamblaje de realidades libere o aporte un significado en sí mismo a la obra.

Al mismo tiempo que hemos conocido, reflexionado y rechazado propuestas estéticas, nos hemos sentido atraídos por otros sistemas que aportan conocimiento y dan soporte a la música de Guinjoan; tal es el caso de la **estética neoidealista** en su revisión y crítica actuales, por la que nos hemos decantado a la hora de explicar gran parte de las cuestiones sobre las que Guinjoan fundamenta su música, como son la lógica formal, la construcción tímbrica, la interpretación y la coherencia funcional entre otros aspectos de su música, y que ocupan capítulos

---

<sup>7</sup>Eder, R y Lauer, M. *Teoría social del arte*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986.

específicos más adelante, si bien ahora plantearemos, de modo meramente expositivo, las razones por las que nos hemos inclinado por este sistema del pensamiento, que hemos sintetizado en la siguiente línea argumental: creemos que no hay duda de que una teoría estética ajena a la metafísica idealista del arte no conceptuará la obra como el lugar de revelación de lo absoluto, pero tampoco la convertirá en un esquema vacío de experiencias individuales de recepción.

Así, y dicho de una manera muy global, en lugar de la unidad inmediata de lo particular y lo universal se situará la relación articulada de ambos. En consecuencia, no entenderá la producción estética como actividad del genio<sup>8</sup>, sino como un tipo de trabajo social. Y también someterá a crítica la concepción tradicional de la recepción como acto contemplativo.

Si pensamos en la confrontación aislada entre el receptor y el objeto artístico, atajaremos el camino de las mediaciones sociales que actúan en el acto de recepción. Una recepción no limitada a lo subjetivo podrá determinarse como utilización colectiva, no en el sentido utilitario, sino en el de una apertura del mundo.

Los contrarios a usar las tesis de la estética idealista argumentan de un modo diferente; la estética idealista considera la obra de arte como representación sensible de lo absoluto, como reconciliación de las contradicciones; y como el arte moderno ya no es eso, sino más bien ruptura, contradicción, protesta, no puede ser entendido adecuadamente con los conceptos de la estética idealista<sup>9</sup>. Pero nosotros creemos que si se tiene en cuenta esta propuesta, se considera uno sólo de los momentos de la

---

<sup>8</sup>Nosotros no partimos en ningún momento de la estética del genio, iniciada en la crítica de la civilización realizada por Rousseau, por considerarla ajena al planteamiento estético de las partituras guinjoanianas, en las que no encontramos el reflejo de una personalidad "revelada" poseedora de la Idea, en estricto enfrentamiento a la modernización de su época.

<sup>9</sup>Bürger, P. *Crítica a la estética idealista*, Ed Visor, Colección *La balsa de la Medusa*, Madrid, 1996, pp 78-79. (trad.) *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Dieser Ausgabe Suhrkamp Verlag Frankfurt amMain, 1983.

estética idealista, al basarse únicamente en su condición de paradigma de la reconciliación; sin duda, es mucho más, como intentaremos mostrar a lo largo de este apartado.

Pero a la hora de estudiar la estética no nos hemos basado únicamente en el estudio de los distintos filósofos o tendencias estéticas más recientes.

Así, hemos tenido en gran consideración las aportaciones que a principio de siglo introdujo **la estética de la empatía**, que creemos sigue siendo particularmente válida para ciertas propuestas artísticas actuales, y en esa medida la hemos tenido en cuenta, si bien no la consideramos punto de partida para las reflexiones sobre la obra de Guinjoan.

Hemos tomado de su corpus teórico ciertos planteamientos generales, que nos han servido más bien como puntos de inflexión en nuestro estudio y no como articulación *per se* de nuestras aportaciones estéticas a la música guinjoaniana, porque pensamos que, tras un análisis riguroso de sus tesis, dicha escuela de la filosofía contemporánea no puede sostener un contenido especulativo firme.

En este sentido queremos resaltar como particularmente válida hoy en día su consideración genérica, introducida por uno de sus iniciadores, Robert Vischer, que concebía la estética de la empatía como una proyección de los sentimientos humanos sobre el objeto contemplado<sup>10</sup>.

Por otra parte, queremos reflejar otra de las tendencias actuales del pensamiento artístico, si bien no partimos de sus presupuestos por considerarlos en cierto modo erróneos: nos referimos a la distinción de dos disciplinas diferentes entre sí: una sería la "estética" o reflexión filosófica sobre el gusto estético, y la otra, la ciencia general del arte, que se propone estudiar el fenómeno del arte en todas sus relaciones. Esta bifurcación en dos disciplinas diferentes y disociadas fue ya anunciada a principios de siglo por

---

<sup>10</sup>Plebe, A. *Ibidem.*, pág.27

Dessoir, quien afirmaba que la producción artística no se agota en la esfera de lo estético, y que, por otra parte, lo estético tampoco quedaba comprendido en lo artístico<sup>11</sup>.

Nosotros expondremos en el capítulo siguiente nuestro punto de vista.

---

<sup>11</sup>Dessoir, M. *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Stuttgart, 1906, pág.88.

## ***ESTÉTICA***

*"La música usa un lenguaje cerrado, (i.e., un lenguaje cuya historia y desarrollo son exclusivamente inherentes a este arte, y no ofrecen otra aplicación al margen de él).*

*Las reglas, las leyes y la estructura de la música progresan, al menos aparentemente, según razones implícitas en la lógica misma de dicho lenguaje. Así, los géneros o las formas adquieren, dentro de la tradición musical un paso superior al adquirido por los géneros y formas correspondientes a cualquier otro arte.*

*Cuando hay creación, hay ser. No interesan los sentimientos particulares del compositor, sino los ámbitos de emotividad que ha sabido plasmar.*

*López Quintás*

Con el fragmento que acabamos de citar queremos manifestar desde estos momentos nuestra más profunda adhesión a una de las corrientes de pensamiento actual, que propugna la necesidad de aunar en un mismo ámbito la filosofía y el arte, el pensamiento y la función creadora; si tenemos en cuenta que nuestro trabajo se refiere al quehacer musical de un compositor realmente interesado por comprender esta época y comprometido con su tiempo, creemos, más que conveniente, necesario, establecer los ámbitos del pensamiento musical propugnados por el compositor, así como manifestar mediante un discurso analíticamente válido, algunos planteamientos sobre los que el compositor vuelve constantemente, en una necesidad de creación de lo originario y no lo original, sobre la lógica de la creación musical, sobre la percepción del hecho musical por parte del compositor y por parte del público, sobre la experiencia del creador, sobre la estructura de la forma, etc.

## **1. PREÁMBULO I**

### ***Aproximación a la música guinjoaniana: tres grados del goce estético de Goethe en su revisión contemporánea, como punto de partida para nuestras valoraciones***

En el camino abierto hacia el proceso estético de interpretación de la obra artística nueva, siguen siendo paradigmáticos e indiscutibles los tres grados del goce estético expuestos por Goethe, y que son admiración, contemplación y juicio. El juicio, -que, tratándose de la obra de arte, nosotros más bien consideramos valoración- debe posponerse lo más posible, hasta asegurar por completo el conocimiento de la obra, ya que no se puede juzgar sino lo que se conoce en su verdadera esencia. Cuando se llega a la capacidad del juicio, que es la coronación de este progresivo conocimiento, se ha alcanzado la tercera y última fase del goce: el placer completo que el arte puede darnos.

Consideramos absolutamente vigente la triple clasificación del filósofo de Weymar, aunque con los matices que el pensamiento y la obra contemporánea llevan aparejados.

Así, el paso del segundo al tercer grado del goce no es ni directo ni inmediato: en medio está la acción, la actividad.

En cuanto al aspecto segundo, *i.e.*; a la contemplación, hemos considerado como interesantes, aunque no especialmente relevantes para nuestro trabajo los planteamientos que al respecto explicitó Adorno en su *Teoría estética*, quien no aborda el tema directamente. Sin embargo, y dada la importancia que para la música han tenido sus planteamientos, citamos lo que hemos considerado dotado de mayor interés en esta contextualización estética de la obra guinjoaniana, y que es su concepción de la recepción del arte como una recepción *tendenciosamente deformada*, que siempre asocia al concepto

de contemplación, imbuyendo ambos términos en una estética de fondo schopenhaueriana <sup>12</sup>.

Walter Benjamin también se refiere al concepto-estadio de contemplación, aunque en él, la dialéctica de contrarios se manifiesta en exceso general. Por ejemplo, En sus manifestaciones sobre que "*quien se recoge ante la obra de arte se sumerge en ella, penetra en la obra; por el contrario, la masa distraída hace que la obra de arte penetre en sí*" <sup>13</sup>, o en su visión del aura identificándola con el momento para-religioso que en ella acontece, aspectos estos últimos que hemos obviado al estudiar la estética guinjoaniana.

Para Bürger, la contemplación es el lado que corresponde a la recepción en la unidad idealista sujeto-objeto. Parte el filósofo de que la contemplación en una obra de arte actual se nos ofrece como un comportamiento unitario (nuestra objeción es que no aclara por qué). Según él, lo que está reunido en tal unidad es el sujeto receptor con la obra. Para el filósofo, esto está basado en la experiencia real del artista, opinión que reproducimos aquí por estar absolutamente de acuerdo con ella. El artista se compromete con la obra (y así es en el caso de Guinjoan). Esto implica la capacidad de concentración; en ello, el sujeto está presente y activo. Se asigna a sí mismo una finalidad, la captación de la obra, y se comporta tal y como lo exige este fin.

Sujeto y objeto, receptor y obra se encuentran frente a frente"<sup>14</sup>. La aportación de Bürger que nos parece más relevante es la consideración de que la meta del artista no es la fusión de ambos, como lo supone la representación tradicional de la recepción contemplativa, sino un *proceso de apropiación*, en el que el receptor desarrolla sus capacidades precisamente ante la resistencia que ofrece la

---

<sup>12</sup>Por ejemplo cuando interpreta la actitud contemplativa para con las obras de arte como resistencia a tomar parte en el juego, lo que le vincula directamente con el axioma de Schopenhauer sobre la negación a "la esclavitud de la voluntad".

<sup>13</sup>Bürger, P. *Crítica a la estética idealista*. Op. cit., pag.168.

<sup>14</sup>Bürger, P. *Ibidem.*, pag.169.

obra, y no sólo las facultades receptoras. Bürger considera la recepción como una superación de obstáculos, *ergo* un trabajo. Por una parte, el receptor debe haber realizado experiencias específicas relativas a un objeto, cuando accede a una obra nueva. En segundo lugar, debe haber aprendido a relacionar las experiencias estéticas específicas con experiencias históricas. Sólo cuando esto ocurre, le "dice" algo la obra <sup>15</sup>. Es en este segundo aspecto en el que divergemos sensiblemente ya que, como manifestaremos en el capítulo dedicado al público y la obra de Guinjoan, creemos que la música nueva, así como otras artes contemporáneas, crean, desde el propio devenir de nuestra sociedad y el puesto que el oyente tenga en ésta, su propio público, que no es necesariamente el público general de la "música culta" precedente, por derivación histórica.

Como conclusión en este apartado a las tesis de Bürger, nosotros, y para la estética guinjoaniana, no compartimos totalmente sus criterios de obra de arte como trabajo, aunque los hemos reproducido por considerarlos muy sugerentes como hipótesis interpretativa, a la hora de permitirnos aportar nuestra visión propia de ello, ya que partimos de lo dicho por Bürger, pero en el sentido contrario: nosotros no consideramos la producción artística como un "trabajo" (aunque Bürger no emplee el término en sentido aristotélico, sino en el sentido de una acción racional finalista), puesto que la música plasmada de Guinjoan no es ni una actividad instrumental ni una actividad estratégica.

Guinjoan no sigue reglas ni postulados en el sentido único del término, -así como tampoco participa del extremo contrario, es decir, de una escritura cercana al automatismo como criterio compositivo-. Bürger manifestaba que si el proceso de producción artística no puede describirse ni como actividad racional finalista ni como acción comunicativa, entonces corre el peligro de que sea asimilado al concepto irracional de genio, que el

---

<sup>15</sup>Bürger, P. *Ibidem*.

filósofo califica de "peligro evidente"<sup>16</sup>, y que nosotros no vemos como tal, puesto que no participamos de la visión del arte contemporáneo como sistema de contrarios, que en realidad "extrangula" la visión estética, al tener que adscribirse necesariamente a una categoría o la contraria, siendo el único camino del medio el del irracionalismo.

Por el contrario, nosotros consideramos una riqueza la pluralidad que emana de las realizaciones de nuestros compositores de finales del siglo XX, en los que la lógica formal como planteamiento, la técnica instrumental y la capacidad artística se dan la mano conjuntamente, sin necesidad de verse opuestos como realidades comunicables o dirigidas al irracionalismo como criterio estético. En este sentido se manifiesta Habermas, aunque se pierde para nosotros en disquisiciones sobre el trabajo y la praxis que necesita explicar fuera del campo artístico (más concretamente, en el concepto marxista de praxis).

A partir de esta toma de posición que acabamos de manifestar, abordaremos las categorías, postulados y parámetros que configuran, estéticamente, la música de Guinjoan.

---

<sup>16</sup>Bürger, P. *Ibidem.*, pág.185

## **2. PREÁMBULO II**

### ***La autonomía artística en la obra de Guinjoan; tomando como punto de partida a Adorno***

*Para que la escucha de la obra contemporánea artística, sea perceptible en las categorías que la sitúan dentro del ámbito del arte (belleza, formatividad, equilibrio, investigación, expresión, novedad) ha de hacerse por la vía del conocimiento, única vía susceptible de solventar las dificultades de percepción de la música nueva. Sólo el conocimiento en su máximo grado, a través de la búsqueda y de la interpretación, está en situación de alcanzar y poseer el ser en toda su perfección.*

Pareyson

Sabido es que el filósofo y sociólogo alemán ha dejado una huella decisiva en el ámbito de la estética contemporánea, y que los estudios más recientes que se plantean el ámbito artístico desde la óptica especulativa, deben gran parte de sus formulaciones a las realizadas por Adorno. Es por ello por lo que partimos de sus estudios esenciales a la hora de realizar nuestros planteamientos sobre la autonomía de la música guinjoaniana, es decir; a la hora de plantearnos si la obra del músico catalán puede ser considerada como "obra de arte" u "objeto artístico" y si es así, en qué sentido.

El núcleo de la estética de Adorno está constituido por la tesis de la "*negatividad*", que considera, formulado de un modo general, que la diferencia entre lo estético y lo no estético radica en la relación negativa del que experimenta la obra artística frente a todo lo demás.

Varias son las tesis o líneas de argumentación del filósofo, que compartimos en mayor o menor grado para plantearnos la obra del músico catalán. Sólo hay una que rechazamos taxativamente no sólo como presupuesto

general, sino sobre todo, como respuesta a la obra de Guinjoan, y es la relación que establece, - inversamente proporcional-, en cuanto a la autenticidad de una obra moderna y la comunicación que ofrece, lo que dice en la *Teoría Estética* del modo siguiente: “(...)La estética no ha de entender las obras de arte como objetos hermenéuticos; tendría que entender más bien, en el estado actual, su imposibilidad de ser entendidas”<sup>17</sup>. Pues bien; si algo ha querido establecer Guinjoan como discurso es la posibilidad y la exigencia en la comunicación de la obra artística. Si algo intentamos nosotros, es desentrañar, *ergo* interpretar, el componente artístico de su música.

Según palabras del filósofo de la estética Menke, se encuentran en Adorno, en diferentes grados de precisión, al menos dos concepciones de *la negatividad* que no se pueden integrar en tal proyecto de elucidación de la autonomía estética.

La primera de tales concepciones consiste en referir la *negatividad* estética a la función crítica que se supone que ejerce el arte con relación a la realidad exterior no estética. La segunda fundamenta la *negatividad* estética en el hecho de que el arte es el lugar donde se opera una intensificación de la experiencia ordinaria<sup>18</sup>. Es decir, una concepción que podría denominarse *crítica* y otra *purista*, estando la primera ligada a la herencia neomarxista, y la segunda al esteticismo, explicado profusamente en el libro anteriormente citado del profesor Menke, quien concluye manifestando que la *Teoría estética* parece oscilar entre la concepción crítica y la concepción purista de la diferencia estética<sup>19</sup>.

Nosotros nos adherimos a la crítica que se le hace a Adorno, acerca de que su visión del arte como crítica de la

---

<sup>17</sup>Adorno. *Teoría estética*. Ed. Taurus, Madrid, 1980, pág.159

<sup>18</sup> Menke, C. *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Ed. Visor, Madrid, 1997, pág.23. traducción del alemán *Die Souveränität der Kunst: ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Ed. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1991.

<sup>19</sup>*Op.cit.*, pág.25

realidad social no incluye en ningún momento el "goce" estético, pero no en el sentido kantiano del término que vimos antes, sino en su referente de goce "abierto", expresado en el plano de la experiencia estética, con la que se puede obtener placer de objetos que, fuera de ese ámbito, no lo causan. Nosotros pensamos que, en una situación de experimentación estética de la música de Guinjoan, la cuestión del placer estético, colocado por Adorno en un plano secundario, juega un papel fundamental en cuanto a su consideración como "objeto artístico".

Por otra parte, tampoco participamos de la visión moral que Adorno introduce en su estética, válida para aquel momento, pero carente de validez en nuestros tiempos actuales de superación de la modernidad e incluso de la posmodernidad. Adorno opone la satisfacción moral al placer estético concebido como puramente sensual, o por el contrario, el placer estético como satisfacción moral - por ejemplo, en el caso de la música de Schoenberg-, al placer sensible.

Optar por reducir la experiencia sensible hacia un lado u otro, creemos que, en primer lugar no corresponde con la mentalidad de fin de milenio en la que estamos inmersos, y en segunda, el condicionante moral nada tiene que ver con la obra de Guinjoan, que surge y se desarrolla al margen de él, o al menos, eso pretende.

Sí hemos seguido en cambio, y muy fielmente, el punto de partida de la reflexión de Adorno sobre la *lógica del discurso interpretativo*, es decir, la escisión entre fin ( la expresión de la experiencia estética) y los medios ( que son los enunciados sobre las propiedades estéticas) en la autonomía artística.

La reconciliación que de ello hace Adorno, en un *a posteriori* sintético, ha sido el ejemplo discursivo que hemos seguido a la hora de considerar este apartado, si bien nuestros presupuestos y conclusiones divergen extraordinariamente de las del filósofo.

Creemos, pues, que el discurso interpretativo que prosigue al análisis es la clave metodológica para llegar a unas conclusiones óptimas, que no tienen porqué ser las únicas pero que serán válidas desde el momento en que conecta sus enunciados a partir de la valoración contrastada y comparada, consiguiendo lo que éstos no pueden hacer aisladamente: *expresar una experiencia estética en su totalidad.*

Esta intención "no aislacionista" como núcleo del discurso nos conduce a rechazar afirmaciones sobre la música guinjoaniana desconectadas entre sí, -la belleza, la coherencia, la forma y el contenido, etc.- y a considerar cada una de estas categorías como fases de una "experiencia estética procesal", para lo cual hemos tomado una línea interpretativa que Adorno resumió en su concepto de **técnica estética**, concepto referido a aquellas interpretaciones que por su nivel de especialización y diferenciación pueden considerarse "científicas", es decir; las que han desarrollado un instrumental adaptado a la necesidad que tienen las diferentes artes de poseer una descripción precisa de sus medios retóricos, estilísticos, etc.,<sup>20</sup> encuadrados en el desenvolvimiento estético de un objeto.

---

<sup>20</sup>Menke, C. *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*. Op. cit., pág.151.

### **3. INTRODUCCION A LAS CATEGORIAS DE VERDAD, BELLEZA, COHERENCIA Y RACIONALIDAD COMO CATEGORIAS ARTISTICAS EN LA OBRA GUINJOANIANA**

#### **3.1. Contexto**

Que la música de un compositor perdure o no, resista el paso del tiempo o por el contrario caiga en el olvido, depende de factores múltiples que en muchas ocasiones van asociados a acontecimientos azarosos, a los gustos del público o al dominio marcado socialmente, como veremos más adelante al abordar la *teoría de los campos artísticos*, pero es innegable que existen ciertos criterios ordenadores de carácter lógico y estético, y uno de ellos es el de la coherencia, no como hecho ontológico, sino como realización objetivada en una obra concreta, es decir: la sustanciación de la coherencia depositada en una obra -en este caso en una creación musical- y que ésta es capaz de emanar.

#### **3. 2. El procedimiento metodológico que seguimos**

Al llegar a este momento, no sólo recordamos, sino que toman completo sentido las palabras de Dalhaus, al reclamar la necesidad de llegar a nuevas teorías formales para la música de finales del siglo XX y principios del XXI<sup>21</sup>. En efecto, tantas son las líneas de investigación para el enfoque de las categorías artísticas en el siglo pasado, que el primer paso, es sin duda, el de superar la confusión de criterios y contenidos.

Así, hemos procedido primero a estudiar las distintas escuelas, postulados, teorías y argumentaciones. Desechando las que en nada se asimilaban con la obra

---

<sup>21</sup> García Laborda, J. M. *Forma y estructura en la música del siglo XX*. Ed. Alpuerto, Madrid, 1996, pág 21.

guinjoaniana, (tales como las trascendentes, metafísicas o recepcionistas <sup>22</sup>) estudiamos las siguientes: fenomenología, estructuralismo, semiología, posmodernidad, hermenéutica, escuela de Francfort, neoidealismo, pensamiento débil, marxismo, negatividad, y deconstrucción.

Preferimos hablar de corrientes, porque en muchos casos, los pensadores adscritos a ellas modifican sus postulados teóricos (tal es el caso de Adorno, visto como pensador social y también como defensor de la negatividad). Ello no se debe a una falta de criterio sistemático de los estudiosos del arte actual, sino que crean sus argumentaciones en un contexto tan vivo como cambiante; *id. est*; teorizan sobre una realidad que se está haciendo a cada minuto.

El paso siguiente fue el de realizar, siguiendo el procedimiento filosófico, una *epojé*, una suspensión del juicio, para después proceder a la contrastación de estas teorías con la obra guinjoaniana <sup>23</sup>.

La reflexión estética de dicha síntesis nos ha llevado a considerar, en igualdad de condiciones, tendencias que participan de presupuestos "presuntamente" contrarios, así el *sociologismo*<sup>24</sup>, que considera, básicamente lo estético como dependiente de la estructura social, al sostener que todo sistema posee su propia belleza<sup>25</sup>, el historicismo,

---

<sup>22</sup> La estética de la recepción surge a mediados del siglo XX, y tiende a explicar la obra desde elementos externos; según la percepción que de ella se tenga. Este planteamiento estético nos parece interesante como apoyo metodológico al apartado psicológico, que vendrá más adelante. Sin embargo, nos resulta un tanto empobrecedor y excesivamente arbitrario a la hora de definir las categorías estéticas a tratar en este apartado.

<sup>23</sup> El término *epojé*, que hace referencia a la actitud frente al problema del conocimiento, nace en el mundo griego; sin embargo, es desde la fenomenología de Husserl cuando adquiere todo su desarrollo estético; la *epojé* implica que suspendemos el juicio frente al contenido doctrinal de las escuelas filosóficas objeto de estudio para categorizar la obra guinjoaniana. A partir de aquí, efectuamos nuestras comprobaciones en el marco de dicha suspensión. Este paso metodológico nos llevó tantos años como después llegar y realizar nuestras propias argumentaciones.

<sup>24</sup> Tatarkiewicz, W. *Historia de seis ideas*. Ed. Tecnos, colección Metrópolis, Madrid, 1997, pág.250.

<sup>25</sup> Nosotros creemos que posee, más bien, su propio concepto de belleza, su propia "convención" eidética de belleza.

según el cual lo estético y su comprensión dependen de la situación histórica, lo que podemos encontrar resumido en el axioma de que "toda época tiene su belleza" <sup>26</sup>. A estas categorizaciones, añadimos las de los llamados "personalistas" y didascalias específicas, como más adelante veremos, todas centradas en el mismo ámbito de discusión.

### ***3. 3. Fundamentación; concretando el ámbito estético***

Partimos de un planteamiento generalista, es decir, nos planteamos cada una de las categorías estéticas aquí estudiadas como vinculadas a la música contemporánea construida bajo unos parámetros de referencia similares (obviamente, no vinculadas a corrientes divergentes entre sí).

Hemos querido "fundamentar" o "teorizar" estas categorías, partiendo de la música escrita por los compositores españoles que hoy se encuentran en plena madurez compositiva, con los evidentes contrastes de planteamiento que estos compositores tienen entre sí, tanto a la hora de plantearse teóricamente la composición, como a la hora de llevarla a cabo.

Sin embargo, y si las evidencias son obvias en el caso de sus poéticas personales, estas divergencias no son tales desde el punto de vista estético: estos compositores son todos hijos de una situación política concreta, tienen las mismas inquietudes sociales, y, son generalmente escuchados por un público muy similar, interpretados generalmente en los mismos auditorios y por los mismos intérpretes; reciben encargos de las mismas entidades, son premiados por los mismos jurados y valorados por los mismos críticos; y lo que es más importante desde el punto de vista musicológico: vuelven su mirada hacia los

---

<sup>26</sup> O más bien "su" idea" evolutiva de belleza. Estas teorías tienen su respuesta contraria en las esgrimidas por L. V. Ranke, antievolucionista, y según el cual todas las épocas tienen un valor similar, negando con ello la idea de evolución de los estilos.

mismos modelos europeos, hacia el dominio francés y darmstadiano sobre todo.

En efecto, creemos que estos compositores no comparten ni sistema ni, *sensu lato*, planteamiento compositivo, con lo que se podría objetar que no existen rasgos comunes en sus partituras desde el punto de vista estético; sin embargo, nosotros creemos *que sí existen rasgos comunes en nuestra actitud estética hacia ellas*, y la experiencia estética de la obra guinjoaniana, como de cualquier compositor actual, depende de que exista una actitud estética, que es de lo que trataremos en las siguientes páginas. Así, a partir de estos momentos, y a modo de aclaración previa, especificamos que, cuando nos referimos a ciertas categorías de lo estético, bien como conceptos únicos, bien en pareja de conceptos (el todo y las partes, microritmo y macroritmo, textura global y tratamiento de cada instrumento,...) lo hacemos más como categorías que designan aspectos inmediatos del objeto, que como perspectivas desde las que se ofrece la experiencia estética.

### **3. 4. Refutaciones**

A partir de ello hemos buscado una fundamentación generalizada para, la *idea* de verdad, de belleza, de coherencia o de perdurabilidad. A partir de esto, nos hemos ceñido y preguntado estos conceptos *desde* la obra de Guinjoan.

Ante esta necesidad de fundamentación, o para ser más exactos, necesidad de *búsqueda* de fundamentación estética, puede oponerse la actitud "*nominalista*": no existe una cualidad que sea la belleza, o el valor estético, existen sólo las expresiones "belleza", o valor "estético", y ambas son expresiones sin definición, inasibles <sup>27</sup>, o en un sentido más "negativo", la consideración de Adorno, Heidegger y de Benjamin, resumidas en su consideración

---

<sup>27</sup> Ver a este respecto *Aesthetics and Language*, miscelánea editada por W. Elton, en 1965.

de la *barbarie estética* en cuanto que re-comienzo de la experiencia para que pueda convertirse en una potencia positiva <sup>28</sup>.

Aún teniendo en cuenta estas corrientes, asumimos el riesgo de indagar, analizar, sintetizar y exponer nuestros planteamientos sobre todas las cuestiones a partir de las cuales se aborda y produce la experiencia estética de la obra guinjoaniana, porque, si hay creación, hay arte, un arte actual, diferente, desgajado o no del discurso histórico, con lecturas y re-lecturas, pero arte, y como tal, debe ser explicado.

### ***3.5. Nuestra aportación***

No pretendemos crear un corpus, ni adherirnos ni crear escuela; todo ello nada tiene que ver con la reflexión y el arte actual; pretendemos reflexionar sobre la música de Guinjoan, exponiendo nuestros argumentos y situándolos en el contexto del pensamiento actual, siempre desde la musicología y tomando como partida la música española actual, y, sobre todo, desde el prisma de la obra artística como obra estética, con unos componentes estéticos, a los que, la obra actual no puede renunciar.

---

<sup>28</sup> Fubini, E. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Ed. Alianza, Madrid, 1994, pág. 149.

## **4. LA CATEGORIA DE VERDAD EN LA OBRA DE GUINJOAN**

*Es en la obra de arte el lugar donde se descubre la verdad de una sociedad*

Bürger

Partimos de que esta es una de las esencias apodícticas inherentes a la música de Guinjoan; que es un valor-parámetro para dilucidar si un objeto artístico "es", tiene un algo de arte, o si por el contrario solo ha sido fruto de contingencias externas, de modas o "quemadas de etapas". Necesitamos primero, definir y acotar el significado de verdad en la obra artística, una de las cuestiones estéticas de mayor importancia a la hora de elaborar una teoría sobre un artista del siglo XX.

### **4.1. Acotación del concepto de verdad**

El estudio estético de esta categoría no recae dentro del ámbito de las filosofías de la verdad, que se apartarían en extremo de nuestro tema, ya que no tienen un objeto concreto, como sí tenemos nosotros, ni están formuladas atendiendo a esta particularidad. Hemos optado por estudiar y reflexionar sobre este aspecto de la verdad pero siempre **dentro** de la obra de arte, como potencia inmanente de ésta, para desde dicho estudio y las ulteriores conclusiones, acercarnos en la medida de lo posible, al máximo entendimiento de la música guinjoaniana. Dentro pues de dichas estéticas del arte, el contenido de verdad no se corresponde con nada que pueda mostrarse empíricamente. No supone un enfrentamiento de verdad con la no verdad, sino con otras verdades.

### **4.2. ¿Es la verdad una categoría del arte actual? Hilazón cronológica.**

Aunque no compartimos la tesis de que la verdad no le corresponde como categoría al arte, queremos por lo menos reflejarla someramente, seguida de nuestros planteamientos refutatorios, para aportar posteriormente nuestras propias conclusiones.

Como punto de partida de la siguiente teorización, nos situamos en la Grecia clásica, aunque sólo de un modo referencial, para enmarcar el arranque de dicho planteamiento, y no para hacer de éste y de su evolución el objeto de nuestro estudio; nos referimos a él para aclarar su posterior influjo en las tendencias estéticas evolutivas y no como estudio en sí.

Aristóteles consideraba que el arte nada tiene que ver con la verdad o la falsedad, porque dichos conceptos pertenecen al ámbito del conocimiento, no al de la creatividad. Así, afirma que "*las expresiones poéticas no son proposiciones, por lo que no son ni verdaderas ni falsas*"<sup>29</sup>.

El filósofo griego partía evidentemente de una concepción exclusivamente epistemológica de la realidad, y así, si la verdad epistemológica suponía la adecuación de las proposiciones con una verdad objetiva, entendía únicamente como verdad de la obra de arte la coherencia entre las partes. Este parámetro era el que otorgaba en último término la verosimilitud a la obra de arte, único criterio válido para Aristóteles a la hora de validar una obra artística.

Con el paso del tiempo, algunos filósofos del arte han procedido al transvase de ámbitos, y muy pocos son los que actualmente hoy siguen participando de la consideración no cognitiva del arte, que arrancó con el filósofo griego. Participando de esta última óptica, sin duda la escuela cuya impronta ha calado más hondo en la estética de la primera mitad de siglo es la idealista, que, en lo que se refiere a la relación del arte con el conocimiento y la ciencia, asumía que esta última se ocupaba del conocimiento y *buscaba la verdad*, mientras que el arte no

---

<sup>29</sup>Aristóteles. *De interpretatio.*, 17 a 2.

pretendía sino expresar emociones y provocarlas en el receptor, al margen de su consideración de verdad.

La escuela analítica tampoco otorga este carácter de verdad<sup>30</sup> al objeto artístico, aunque se separa de la estética idealista al considerar la expresión artística también como expresión lingüística.

Habiendo realizado esta aclaración, reflexionamos sobre uno de los axiomas aristotélicos sobre la *mimesis ars / natura*, que nos parece completamente vigente para la música guinjoaniana, en lo referente a que la verdad del arte consiste en que éste actúa como la naturaleza en cuanto que búsqueda de la necesidad, eliminando lo arbitrario y lo caótico. Este es el único ámbito de encuentro que, por otro lado, no es poco.

Más adelante, el propio **Goethe** utilizaba este concepto de verdad asociado al de grandeza cuando se refería a la obra de arte. El lo usaba en su acepción más *sturmeniana*-del Sturm und Drang- de "verdad", como la espontánea e incontrolada impetuosidad de la sinceridad.

Incluso llega más lejos y en su *Estudio sobre Spinoza* llega a considerar lo verdadero como el fundamento de las categorías estéticas de lo "grande" y lo "sublime"<sup>31</sup>. Según la conclusión a la que llega con esta teoría, un objeto es verdadero cuando se manifiesta en su "existencia completa" esto es, en su unidad, totalidad, plenitud, coherencia y perfección.

Si bien sus propuestas estéticas son enormemente sugerentes, son deudoras en el mismo grado de su última referencia a la naturaleza como idea de perfección, lugar en el que nosotros nos separamos, por completo de su discurso, ya que la música de Guinjoan, más que descriptiva de sentimientos, situaciones o acciones reales, se concentra en la idea conceptual de éstos y no en su

---

<sup>30</sup>Pérez Carreño, F. "Estética analítica". *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Ed. Valeriano Bozal. Ed. Visor, Madrid, 1996, pp 79-92.

<sup>31</sup>(...) Hemos dicho que todas las cosas existentes tienen en sí su propia proporción, por esto a la impresión que nos proporcionan, cada una por separado, o todas juntas, cuando no se derivan más que de su existencia completa, la llamamos verdadera.

directa descripción. Para Goethe la siguiente categoría de lo verdadero para lo cual es paso intermedio y necesario es *lo sublime*, categoría mencionada antes y que nosotros no tratamos a la hora de analizar estéticamente la obra de Guinjoan porque no nos hemos acercado a una poética de la trascendencia, tan ajena creemos a la conciencia que el autor y nosotros mismos tenemos de la cultura antitrascendente y de la no búsqueda de lo perdurable del cambio de milenio en el que vivimos.

En este sentido, nuestra visión de lo verdadero diverge de la goethiana, ya que no consideramos que la nueva música necesite ni deba explicarse desde la deuda eidética con la naturaleza.

Por este mismo motivo, no tenemos en cuenta tampoco las teorías de **Schelling** en las que une la verdad y la belleza y su sistematización del arte se hace desde una perspectiva *quasi* teológica, cargada de trascendencia para la valoración del artista ya no genio, como decía Goethe, sino casi ser divino. Y por ser en exceso idealistas sus últimas aportaciones a la filosofía del arte -arte como unificación de los dos componentes del espíritu, ciencia y acción-, reflexiones que nos caen muy lejos de la obra guinjoaniana <sup>32</sup>.

#### ***4.3. Aceptión de verdad a principios del XXI***

Al igual que ocurre en otras categorías artísticas, la expresión "verdad en el arte" se reviste de nuevas acepciones, que nada tenían que ver el sentido que este término había adoptado en el discurso artístico histórico. Como ejemplo, encontramos referencias hechas a la verdad como *sinceridad* de una obra<sup>33</sup>, como componente de honestidad o compromiso social del artista.

En este sentido, varias son las referencias que hacemos en esta tesis al compromiso de Guinjoan con su tiempo; sin

---

<sup>32</sup>Pareyson, *Conversaciones de estética*, *Op. cit.*, pág 200.

<sup>33</sup>Tatarkiewicz, W. *Historia de seis ideas*. *Op. cit.*, pág 343.

embargo, nosotros no podemos identificar sin más, una actitud personal comprometida con aquiescencia compositiva, aunque así se haya hecho en la crítica y en otros ámbitos no musicológicos, porque lo encontramos en exceso general y descontextualizador, y por ello, desposeído de gran parte de su carga conceptual, carga que ha ido obteniendo con el tiempo.

Por otra parte, nos encontramos con otra tendencia actual, la elaborada por Maurice Denis, que equiparaba el término de "verdad" como la *consistencia con su fin y sus medios*<sup>34</sup>. No la tenemos en cuenta por el mismo motivo que la anterior, y así, seguimos buscando algo más definitivo. Finalmente, introducimos un concepto que entraña relación de criterios para nosotros fundantes, que es el de *verdad y autenticidad*.

Esta es una identificación que se da comunmente en los planteamientos estéticos del siglo XX, sobre todo en el ámbito de la plástica, donde encontramos a menudo la acepción de "verdadero" para referirse a una obra auténtica, original. Sin embargo, esta idea de equivalencia conceptual haría de la verdad una condición de la experiencia estética mucho más restringida a la idea de verdad en general, que nosotros proponemos para la música de Guinjoan. Una vez que hemos estudiado la obra del compositor catalán a la luz del análisis, creemos poder mantener en su caso las palabras de Dufrenne, cuando se refiere a que para el auténtico artista es lo mismo responder a una exigencia técnica espiritual, realizar su obra y expresarse a sí mismo. El *a priori* existencial que lo anima se transparenta en la forma de la obra, porque él se ha comprometido en su ejecución, porque para el artista, *hacer y ser* son una misma cosa. El artista se hace creando su obra, no porque piense en hacerla, sino porque se compromete en su ejecución.

#### ***4.3.1. Nuestro criterio; pluralidad frente a univocidad***

---

<sup>34</sup>*Ibidem.*

Sin embargo, creemos que la obra de Guinjoan puede englobarse en otra de las revisiones actuales del término "verdad", la planteada por Roman Ingarden, con la que nosotros estamos plenamente de acuerdo y que sistematizamos en los siguientes pasos.

*a) Identificación de la verdad como correspondencia entre el objeto representado y la realidad*

Acepción claramente deudora de la tradición clásica; en el caso de Guinjoan, el concepto de "realidad" creemos que se adecúa a lo que denominamos "*sentido del contexto*", y que se manifiesta de distintas maneras; así, por ejemplo, la adecuación entre la partitura de *El Diari*, cuya música enfatiza el texto y se adecúa al sentido sarcástico de éste.

*b) Identificación de la verdad como representación adecuada de la idea del artista*

En el caso del músico catalán, éste se plantea primero en el plano de la especulación musical qué desea expresar con su obra, y supeditándose a este planteamiento formal de carácter digamos arquitectónico, moldea cada nueva composición.

*c) Como sinceridad*

En este apartado, la música de Guinjoan es claramente "verdadera", ya que, si bien ha hecho mucha música por encargo, siempre lo ha hecho con los criterios de máxima exigencia conceptual; así, no ha aceptado todos los que le han propuesto ni ha hecho música de carácter digamos "comercial" o "masivo", e incluso, una de sus máximas ilusiones es componer una tercera sinfonía, sin que medie encargo alguno.

Además, su particular visión de la "humanización instrumental", le hace ligar de un modo afectivo -y por ello sincero- composición e intérprete, como es el caso de la *Cadenza* para violoncello, hecha para su dilecto amigo Lluís Claret.

*d) Identificación con la conformación interna de la obra*

En este sentido, el compositor escoge cuidadosamente los instrumentos, las dinámicas, los timbres, las alturas, la configuración rítmica, los elementos temáticos de contraste, o los juegos texturales que se producen en el transcurso de la obra.

***4.4. Nuestra aproximación a la hermenéutica para explicar la categoría de verdad***

***4.4.1. Metodología***

La interpretación del objeto artístico, más allá de una fenomenología, por muy comprometida que esté con la obra, nos parece la metodología más idónea, a la hora de desentrañar el presupuesto estético de la obra guinjoaniana. Desde este aserto inicial hemos ido delimitando el campo de actuación, originado en la enorme variedad de "vías" interpretativas que abre la hermenéutica.

Partimos de un camino concreto: interpretar el objeto artístico -en nuestro caso, la obra de Guinjoan- desde la perspectiva de la experiencia estética. Dentro de este discurso, optamos a su vez por dos operaciones conexas,

*a) la comprobación de las propiedades estéticas de la música del compositor.*

*b) la expresión (o inducción) de aquella experiencia en la que se pueden aprehender tales propiedades.*

***4.4.2. Estado actual de la cuestión***

Situándonos ya en nuestro siglo, el concepto de verdad en Adorno, según Wellmer, está necesariamente

relacionado con el de belleza<sup>35</sup>. Es más, su concepto de verdad abarca y condiciona la obra como realidad artística.

En su *Teoría estética* mantiene que lo que el arte hace aparecer no es la misma "luz de la redención", sino la realidad bajo esa luz. La verdad del arte, se manifiesta como una determinada verdad en cada obra de arte. El contenido de verdad de una obra de arte depende de que no se falsee la realidad, de que en él la realidad haga su aparición tal como es. En esta cuestión nos encontramos con el inaprehensible concepto de "realidad". Adorno aclara y matiza este pensamiento al manifestar que el arte sólo puede ser conocimiento de la realidad en virtud de la síntesis estética.

Así, siguiendo los argumentos que Adorno expone en el libro arriba mencionado, dice que *"el contenido de verdad de las obras de arte sería entonces el compendio de sus potenciales efectos de hacer emerger la verdad, o su potencialidad de abrir paso a la verdad. Interpretar así la verdad artística, como compendio de efectos de verdad, sigue siendo insatisfactorio, en tanto no se pueda nombrar en las producciones estéticas lo que hace de ellas portadoras de potencialidades de verdad. En otras palabras, faltaría aún por aclarar la interdependencia entre validez estética (armonía) y verdad artística"*.

Sin ánimo de caer en la pedantería, nuestro planteamiento clave, y el fruto de nuestras reflexiones, sería solventar esta dificultad de relación entre la validez estética y la verdad en el arte. Wellmer se plantea esta dicotomía de la manera siguiente: *"hay algo en el arte que nos seduce y nos lleva a captar la obra de arte misma como portadoras de pretensiones de verdad; y esas pretensiones de verdad y su pretensión de validez estética dependen recíprocamente unas de otras"*<sup>36</sup>. Sigue diciendo que *"el intento de ampliar estéticamente el concepto de verdad se apoya en la fuerza de lo bello para franquearnos la realidad. La cual se*

---

<sup>35</sup>Wellmer, A. *La dialéctica de modernidad y posmodernidad*. Ed. Visor, colección *La balsa de la Medusa*, Madrid, 1993, pág.21.

<sup>36</sup> *Ibidem.*, pág 38.

*pone de manifiesto en ese efecto del arte de hacer aflorar la verdad; que, al mismo tiempo nos plantea también su pretensión de validez estética.*

Puede intentar captarse la interdependencia de pretensión de verdad y pretensión de validez estética partiendo de la estructura del discurso estético: en el discurso estético se trata a la vez la cuestión de la armonía estética y la cuestión de la "autenticidad" de la "representación". En medio de sus argumentaciones, Wellmer manifiesta que "verdad" es algo que sólo metafóricamente se le puede adjudicar al arte.

Nuestra objeción a este posicionamiento es doble; en primer lugar, resulta tan abierto que apenas define, y en segundo, remite al mundo lingüístico de la metáfora, de tan difícil plasmación musical <sup>37</sup>.

#### ***4.5. Nuestro criterio sobre la categoría de verdad y su plasmación en la obra guinjoaniana***

Ya que esta cuestión ha sido estudiada profusamente por diversas escuelas, y que estamos tratando de la música finisecular, vamos a ceñirnos a las teorías de los filósofos y musicólogos más decisivos en el arte de finales del XX; partimos de las teorizaciones realizadas en el entorno musical por Adorno y Lukács y en el artístico en general, por Dufrenne y Martin Heidegger, padre de la hermenéutica, en dos de sus ensayos, *La esencia de la verdad* y *El origen de la obra de arte* en los que manifiesta que la verdad es el abrirse al mundo desde los propios horizontes históricos; " *trátase del acto en el que se instituye cierto mundo histórico-cultural en el que cierta "humanidad" histórica ve definida de modo originario los rasgos portadores de su propia experiencia del mundo*"<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup>Eco. *Semiótica y Filosofía del lenguaje*. Ed Lumen, Barcelona, 2000. (trad.) *Semiotica d filosofia del linguaggio*, Giulio Einaudi editore, Turín, 1984.

<sup>38</sup> Heidegger, M. *Dell'essenza della verità*, Brescine, La Scuola, 1973.

Sin la aportación de Heidegger no cabría hablar de conocimiento como término propio del arte, ya que el filósofo, es el primero que supera la reducción que equiparaba la teoría del conocimiento a la teoría de la ciencia.

En este mismo sentido se ha manifestado en muchas ocasiones Guinjoan, quien ve en el proceso de composición el reflejo y el testimonio de su época, el producto en definitiva de unas necesidades vitales de componer.

Por otro lado, queremos poner de manifiesto lo que a nuestros ojos constituye una cierta aporía en el planteamiento que Adorno mantiene sobre la verdad, y es que según él, en la obra de arte, la verdad aparece en forma sensible; esto constituye su privilegio frente al conocimiento discursivo; pero precisamente porque en la obra de arte aparece en forma sensible, la verdad vuelve a quedar velada para la experiencia estética<sup>39</sup>; como la obra de arte no puede decir la verdad que hace aparecer, la experiencia estética no sabe definir qué es lo que experimenta la verdad; en definitiva, la experiencia estética es al mismo tiempo, (por cuanto concreta y presente), imposible de captar.

Tanto Lukács como Adorno se han atenido al concepto de verdad de la filosofía idealista, entendido como manifestación de la verdad. Nosotros consideramos muy interesante esta vía de adecuación entre arte y verdad más

---

<sup>39</sup>A lo largo de este apartado dedicado a la estética, nos referimos en muchas ocasiones al término "experiencia estética" como término de globalidad, de conjunto. Debemos por ello, definir y enmarcar dicho término para una correcta comprensión de lo que queremos decir con él. Una vez más, al tratarse de la música y el arte actuales, aparecen varias acepciones diferentes, según se acerque el teórico a una escuela u otra. Así, y como muestra del profundo **relativismo conceptual** en el que nos hallamos inmersos, hemos de partir diciendo que existen varios tipos de experiencias estéticas; además, esta experiencia comprende la particularidad de manifestarse de un modo activo o pasivo. Pueden ser además de naturaleza emocional o intelectual, contemplativa o activa. Nosotros, partiendo de esta pluralidad de sentidos, nos referimos a una fusión sintética de varios de ellos, ya que la fusión real, no ideal, creemos que ya se produce hoy en día. (quizás no como logro, sino como única vía posible).

En efecto, ya no se nos ocurre plantearnos por separado si la experiencia de la obra musical actual, -en la que se implican activamente tanto el sujeto creador como el oyente- es emocional o intelectual, ya que consideramos que participa de ambas, del mismo modo que creemos exige y requiere tanto la contemplación, como primer paso de aprehensión, como la escucha activa, operativa, ya que en muchos casos, la obra permanece "abierta" hasta que el oyente "cierra", simbólicamente, el mensaje emitido.

que otras, incluso que la vía intermedia abierta por Käte Hamburger quien llega a resultados similares en su investigación pero partiendo de teorías contrarias, en la que discute, entre otros, el uso del concepto de verdad utilizado por Hegel, Heidegger y Adorno. Sus conclusiones principales podemos resumirlas en sus propias palabras: "La verdad no es una categoría estética ni en el sentido subjetivo de voluntad de verdad ni en el objetivo de verdad del arte. Es una categoría de la realidad y como tal tiene las propiedades únicas que la hacen inservible en los dominios del arte, de las formas, y de las significaciones, y por lo tanto, de las interpretaciones". A tal resultado llega por un concepto estricto de verdad como la "*identidad de la verdad con lo que es el caso*"<sup>40</sup>.

Aporéticamente, en algunas ocasiones se acerca a la metafísica, como por ejemplo, cuando argumenta que "es el aliento que envuelve las obras, lo más cercano a su contenido de verdad", como si ese aliento fuese *un autre?* inefable, inhaprensible y sobre todo, incalificable.

Retomando la teoría adorniana, nos encontramos con que en otro momento de su *Teoría Estética* manifiesta que "*hay razones para sostener que la falta metafísica de verdad es señal de su fracaso técnico.*" En otro sentido y en el mismo corpus sostiene que "*la verdad progresivamente desarrollada de la obra de arte no es otra cosa que la verdad del concepto filosófico*", con lo que las conclusiones susceptibles de ser extraídas de una y de otra aseveración son bien diferentes. Por un lado, de la primera afirmación se desprende que es la técnica el valor que da consistencia a cada obra concreta y de la segunda, el planteamiento de equiparación de arte y filosofía, por mediación de la categoría de verdad.

En definitiva, el hecho evidente de que Adorno no fije mediante aseveración o sistematización su concepción de verdad en la obra musical contemporánea es visto por nosotros como reflejo directo de las contradicciones del mundo actual que el filósofo percibía, y por consiguiente, como vínculo directo y reflejo a su vez de éste.

---

<sup>40</sup>Bürger, P. *Crítica de la estética idealista*. Op. cit.

Vista desde esta óptica, las contradicciones que suponen estas distintas aseveraciones no lo son tanto; lo serían si formaran parte de un planteamiento único que hubiese sido desgranado como tal; pero al no formar parte de un corpus compacto, sino que proceden de varios y diversos, cada una de dichas explicaciones debe ser considerada como válida-o no- en cuanto a ella sólo, por lo que en este caso, no serían contradictorias en conjunto, sino únicamente sucesivas (nos referimos concretamente, a estos dos últimos ejemplos, y no extrapolamos este parecer a otros estudios estéticos del músico).

Otra acepción de verdad, diferente a la adorniana, es aquella que mantiene que la verdad de la obra, o como Bürger dice, "su significación", se constituye entre la obra y los receptores. Según sostiene esta teoría, (que ya aparece en la exposición del concepto de apariencia de la obra en Schiller y sus *Kallias*), el contenido de verdad no está dado previamente en la obra como algo sustancial (ni tampoco en sus estructuras técnico-formales), sino que constituye el punto de fuga al que se orientan los intentos interpretativos del receptor en una comunidad contemporánea."

Por otra parte, Dufrenne, autor de una de las mejores exégesis ontológicas del objeto artístico, liga lo bello como designio de la verdad del objeto, cuando "esta verdad es inmediatamente sensible y reconocida, cuando el objeto anuncia imperiosamente la perfección óptica de la cual goza<sup>41</sup>". Sin embargo, y para nosotros, esta aseveración no es en realidad verdadera en sí; ¿cuando? ¿cómo es ese anuncio imperioso? Nosotros creemos que ello ocurre cuando sale al exterior desde su estructura organizada, conforme a una coherencia estructurada armoniosamente del mensaje musical; por ello hemos creído necesario referirnos estéticamente tanto al concepto de forma como al de estructura y de coherencia.

No hay que olvidar el enfoque ontológico de Dufrenne, teñido además de un cierto contenido deconstructivista, lo

---

<sup>41</sup>Dufrenne, *Op.cit.*, pág 32.

que le lleva a mantener el axioma de que : la obra es verdadera respecto a sí misma. Sin embargo, cómo lo argumenta ya no es tan convincente; así, dice: la verdadera obra es la que tiene respuesta a todos los porqués, sin que, por otra parte, esta respuesta se dirija nunca al entendimiento: la plenitud y la necesidad de la "buena forma" debemos experimentarla en lo sensible y mediante la conformidad de nuestro cuerpo.

Wellmer cree que las obras de arte, a causa de lo que en ellas *señala más allá* del momento fugaz de la experiencia estética, se ven remitidas a la "razón interpretativa"; es decir, a *que la interpretación exponga la verdad que contienen*, con lo que, para nosotros, resulta imposible descifrar por sí misma la verdad en la obra, remitiendo obligatoriamente a otro tipo de verdad diferente, que es la verdad de "fuera" del arte, la verdad de la interpretación, que sólo puede ser interpretación intelectual, y que, además, es algo bien diferente a la obra creada.

Verdad como categoría de la música actual significa para nosotros pues, *la asimilación simultánea de varios conceptos diferentes que se interrelacionan entre sí de un modo directo y ajeno al discurso aislado de cada uno.*

Así, en un sentido más integrador, la verdad artística se constituye para nosotros en tres pasos complementarios.

a) La raíz humana y real del arte.

b) La eliminación de falsedad (como por ejemplo, la insistente "tendencia" en los estudios teóricos sobre la música del siglo XX, a extrapolar especulaciones filosóficas, matemáticas o filológicas, a otro ámbito que no son ni el filosófico, ni el matemático ni el filológico, sino el artístico, con la subsiguiente falsedad que se produce en la categorización y sustanciación del objeto artístico.

Esta intención, la eliminación de falsedad, se plasma en la obra guinjoaniana de múltiples maneras, trasladando así al terreno de la praxis una especulación teórica; nos referimos por ejemplo al tratamiento de las citas de otras

obras que constituyen el ser y la verdad de aquellas, pero que como inserto en otra composición, nada tiene que ver con el ser nuevo de la última; como hemos podido comprobar en el estudio analítico de la obra guinjoaniana, el compositor siempre traduce a su propio lenguaje el material musical preexistente que le ha servido de inspiración).

La eliminación de falsedad, la búsqueda de lo auténtico, ocupa otros ámbitos de creación, como es el extremado interés que tiene Guinjoan por componer música que siempre se pueda tocar, o el uso "real" de las grafías, en cuanto que está sujeto a la realidad, a la posibilidad de ejecución, como hemos visto en su momento.

c) La coherencia interna y adecuación a la lógica formal, tanto en la arquitectura global como en el ensamblaje entre las partes adecuándose a las propias exigencias pre-compositivas, naturalidad y sencillez, realidad objetiva y no solamente interiorizada.

En suma; cuando nos hemos referido a la verdad no lo hacemos en el sentido más trascendente, más eidético y metafísico de éste, porque entonces no emanaría de una obra en concreto, sino que ocurriría en sí, y nosotros nos referimos a la verdad como elemento totalizador de la música guinjoaniana, a la verdad como evento, que tiene lugar cada vez de un modo diferente, y que se determina como estructura ordenadora de la experiencia inscrita en un lenguaje personal, y que se constituye, en palabras de Walter Benjamin, en la supervivencia de las obras artísticas, al ser éstas la *evolución de un contenido de verdad*.

## **5. CATEGORIA DE BELLEZA EN LA OBRA DE GUINJOAN**

### **5.1. Necesidad de fundamentación categorial**

Nos planteamos el estudio del concepto de belleza para llegar a una inclusión o aceptación categorial del mismo en la obra guinjoaniana. Partiendo de un estudio historigráfico de la belleza estética, llegamos hasta la obra de Guinjoan. Nuestra pretensión es objetivar este concepto y sustanciarlo para el conjunto de su obra.

Nos movemos en la falta de conceptualización del término "belleza" en la música actual en general, y en el caso de la música actual española, el caso se hace más evidente.

Nos hemos propuesto seguir las conceptualizaciones y revisiones más importantes de este concepto en el desarrollo histórico de la música, y desde éstas, desde su síntesis y sus aportaciones, "fundamentar" esta categoría en la obra musical contemporánea y guinjoaniana en particular; buscar la "necesidad" de la belleza estética en nuestra música, y nos atrevemos a hacerlo en un contexto, como el de finales del siglo XX y principios del XXI, en el que se ponen en tela de juicio tanto los planteamientos objetivos como los subjetivos, los que plantean la necesidad como los que la rechazan.

Nosotros, después del estudio histórico y actual de estos planteamientos, hemos optado por  **sintetizar**  aquellos que sean reconciliables. Si la música hecha actualmente se expresa en una fusión de lenguajes, bien intencionadamente o no, las posturas estéticas que hemos estudiado, revisadas hoy, no nos parecen muchas de ellas antagónicas, sino más bien complementarias.

### **5.2. Delimitación del objeto estético "bello"; reconciliación teórica**

Los años 70 y 80 supusieron la culminación de las escuelas estéticas preocupadas por el fenómeno estético en general y la belleza en particular. Estas escuelas desarrollaron particulares visiones de la obra de arte, que nosotros no podemos hoy, entrado el año 2001, ver como antagónicas. Creemos que la vía posible de los estudios estéticos para la música contemporánea parten de la fusión conceptual y de la reconciliación posible de posturas, planteamientos y tendencias. Nuestra cultura nace y se sustenta en una fusión étnica, racial, ideológica y conceptual. Creemos que el arte, y sobre todo la música, no son ajenas a ello.

Esto, en cierto modo está latente en los juicios que sobre la belleza estableció Kant, que, aunque subjetivos, pensaba que podían aspirar a la universalidad. Así, nos hemos encontrado en nuestras consultas bibliográficas con muchos teóricos que, partiendo de planteamientos subjetivistas respecto a la belleza, intentan siempre ir más allá; nosotros creemos que, actualmente, están superados en gran medida los planteamientos subjetivos u objetivos apriorísticos, en cuanto que sistematizaciones de escuela a las que deben adecuarse poéticas compositivas totalmente divergentes entre sí, como ocurre en las postrimerías del XX.

### ***5.3. 1. Fuentes; punto de partida***

Para estudiar y analizar la posibilidad de entropía conceptual entre la idea de belleza artística en general y su plasmación musical como concepto, hemos comenzado estudiando el primer tratado autónomo sobre este ámbito artístico, la *Investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*, escrito en 1725 por el pre-kantiano Hutcheson. Si bien es cierto que la obra de Guinjoan se produce en la segunda mitad del siglo XX, con el consiguiente distanciamiento cronológico respecto a la obra de Hutcheson, también es cierto que ciertas consideraciones

del filósofo son todavía válidas, teniendo en cuenta que han sido asumidas por todas las escuelas posteriores que han tratado este aspecto, y nosotros únicamente las adoptamos como herramientas operativas, como "epistemología de la belleza".

Así, para el coetáneo de Hutcheson, Shaftesbury, la belleza es *armonía, que es una propiedad de la realidad, de manera que la belleza tiene un valor cognoscitivo y la investigación epistemológica acerca de nuestro modo de conocerla se subordina a la cuestión de qué nos da a conocer.*

### ***5.3.2. Distintas acepciones de la belleza artística utilizadas hasta hoy; decurso cronológico***

Partimos de la lectura que Gadamer hace de Platón, "es lo bello lo que trae con el tiempo el recuerdo del mundo verdadero; es más, ésta debe ser la tarea fundamental de la filosofía". Platón llama bello a lo que más brilla y más nos atrae, a la visibilidad del ideal. Eso que brilla ante todo lo demás, que lleva en sí tal luz y rectitud, es lo que percibimos como bello en la naturaleza y en el arte, y lo que nos fuerza a afirmar que "eso es lo verdadero"<sup>42</sup>.

Pues bien, centrándose en esta afirmación, de esta consideración de lo bello como "desideratum" ideal, parte Gadamer para manifestar que "la función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre lo ideal y lo real"<sup>43</sup>.

Retomando el orden cronológico, la teoría de lo bello se fundamenta en la filosofía medieval sobre un triple aspecto de la *proportio* (la unidad en la variedad), de la *integritas* (*perfectio* o completa realización de lo que la cosa debe ser) y de la *claritas* (claridad del orden alcanzado). Sin embargo, las fundamentaciones que de esta tríada hacen los filósofos, como Santo Tomás, nos remiten muy

---

<sup>42</sup>Gadamer, H.G. *La actualidad de lo bello*. Ed. Paidós, Barcelona, 1998, pág.52.

<sup>43</sup>*Ibidem*.

directamente al mundo medieval que las configura, y muy poco tienen que ver con la música *realizada* de finales del XX, con su nueva -o por lo menos, diferente- visión de la claridad, de orden, de la necesidad interválica, o de la perfección sonora; ahora bien, como sustancias eidéticas, creemos que siguen estando plenamente vigentes en la creación musical actual, y claramente en la obra de Guinjoan.

Avanzando en el tiempo nos encontramos con argumentaciones de distinta naturaleza, que no hacen sino enriquecer la categoría de lo bello artístico, y así, para el filósofo de la estética Dewey, coetáneo de Croce, resultaría completamente equivocado el proceso que estamos iniciando en este apartado al intentar clarificar y analizar, mediante un proceso empírico, la categoría de la belleza en el arte; para él, la belleza no es un concepto analizable o teorizable, sino que es tan sólo "*un término emotivo, aún cuando denote una emoción característica. La belleza está muy lejos de ser un término analítico, y por eso, de ser una concepción que pueda figurar en una teoría como medio de explicación y clasificación*"<sup>44</sup>.

Existe, además, una postura radicalmente contraria a priorizar o mantener el valor especulativo de la categoría de belleza como criterio de valoración de la obra de arte. En esta línea se hallan no sólo los postulados neopositivistas, sino también los de semiólogos del arte como Richards, quien llega a manifestar que: "*la idea de lo bello como entidad desemboca en una completa clausura de la comprensión de la obra de arte*"<sup>45</sup>.

Sin llegar a estos extremos, otros autores, sin necesidad de negar la idea de belleza, simplemente la consideran un parámetro artístico susceptible de ser obviado; "*el sentimiento de lo bello es tan sólo uno de los modos en que puede experimentarse el mundo estéticamente*"<sup>46</sup>. Continúa diciendo

---

<sup>44</sup> Plebe, A. *Proceso a la estética.. Op. cit.*, pág.88.

<sup>45</sup> Richards, I.A. *Practical Criticism*. New York, 1952.

<sup>46</sup> Maillard, C. *La razón estética*. Ed. Laertes, Barcelona, 1998, pág 203.

Maillard, en un discurso plenamente contenidista, que lo artístico sería la capacidad de organizar el contenido adquirido en la experiencia estética, la cual no necesariamente se deriva de la contemplación receptiva de configuraciones artísticas, aunque siempre las precede".

Dufrenne cree que es la belleza el criterio de la obra auténtica <sup>47</sup>, lo que determina que una obra artística lo sea o no; lo bello es para el filósofo la garantía de la autenticidad del objeto artístico; sin embargo, no da el paso para explicar el porqué de su aseveración, y dice más adelante que *"parece preferible buscar en otra parte la esencia del objeto estético rechazando de la cualidad estética todo acento axiológico. La noción de belleza no deja de ser peligrosa aunque solo sea por convertirse así en inútil; da nombre a un problema pero no lo resuelve"*<sup>48</sup>.

Creemos, con todos nuestros respetos, que quien no resuelve el problema suscitado es el propio Dufrenne, ya que consideramos que las categorías, tanto de pensamiento como puramente científicas no se resuelven en su propio desarrollo, sino que su "esencia" en cuanto que contenido, ha de ser desentrañada "antropológicamente", desde perspectivas historicistas o no, pero siempre mediante la interpretación analítica y filosófica.

Sí expresa algunos de los rasgos distintivos de lo bello, como son la armonía, la pureza, la nobleza o la serenidad; es decir: que no define la belleza "en sí", sino que da noticias de su entidad a través de los rasgos que la hacen una categoría única.

No hay que olvidar la perspectiva ontológica de la que parte Dufrenne, y a ella se subordina su "poco claro" concepto de lo bello; así dice: *"En el fondo, nosotros no decidimos nada acerca de lo bello, es el objeto el que decide sobre sí mismo al manifestarse: el juicio estético se cumple en el objeto*

---

<sup>47</sup> Dufrenne. *La fenomenología de la experiencia estética*. Vol. I, Ed. Universidad de Valencia, Valencia, 1982, pág.29.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

*más bien que en nosotros. No se define lo bello, se constata lo que es el objeto* <sup>49</sup>. Estas palabras del filósofo nos parecen más efectistas que veraces, al menos a nosotros, ya que creemos que el arte es una construcción del hombre ( lo cual nos parece irrefutable) y que todo lo que "es" (sea arte o no) lo es en la medida en el que el hombre lo piensa, lo sienta o lo interprete, cualidad compartida por todos los objetos inanimados creados por el hombre. Es más; otorga al objeto la capacidad de decisión (es el objeto el que decide). Para nosotros, esta capacidad no reside en la cosa, en el objeto, sino en el hombre; es más: creemos que es esta capacidad la que hace al hombre, en último término, serlo. Asimismo, y por negación de contrarios, el objeto, al menos para nosotros, no puede dejar de serlo en ningún contexto, sea éste estético o no; de ahí que pensemos que quien decide es, en último término, el hombre que se sitúa frente a este objeto para considerarlo.

### ***5.3.3. Del concepto de belleza en Adorno; lo que aporta a la interpretación de la obra guinjoaniana***

Tratamiento aparte nos merece el concepto de belleza desarrollado por Adorno, cuya teoría de la evaluación estética enlaza con la crítica kantiana al concepto tradicional de belleza.

Para Adorno la discusión sobre el problema de la belleza, que primero se plantea en términos de filosofía de la Historia, se acaba planteando en términos epistemológicos, según manifiesta en su *Teoría estética*, y es que Adorno rechaza y critica la categoría de belleza de una obra como equivalencia estética positiva.

Lo que para nosotros evidencia la crítica epistemológica que Adorno realiza al objeto estético, al negar la "posibilidad de positivación estética, " -el logro estético de la obra de arte- evidencia la ruptura con el concepto

---

<sup>49</sup>*Ibidem.*

tradicional de la belleza artística, ligada al interior del objeto (más exactamente, a determinadas propiedades del objeto). Una vez más, constatamos cómo la extrema dificultad conceptual de la belleza, nos sitúa en el relativismo estético del mundo contemporáneo, en el que la belleza ya no es percibida únicamente como determinada propiedad del objeto.

Adorno proyecta un concepto de belleza artística en cierto sentido anti-idealista, liberándolo de toda ligazón a la representación de un mundo sensible, acercándose al concepto de belleza natural, o en palabras de Menke, "*concibe la belleza artística como el medio sensible de la representación que ha conseguido la autonomía en el curso de una experiencia obligatoria, y constituye el contenido sistemático de los conceptos de sublime y arcaico en su acepción moderna*"<sup>50</sup>.

Vemos pues, que el paradigma de lo bello natural conduce a Adorno a una idea de lo bello artístico, entendido como la vivencia de una realidad sensible, irreductiblemente independiente, que sólo se constituye por una negación obligada de todo intento de apropiación.

### *Nuestra refutación*

Disentimos en cómo determina el filósofo alemán el valor estético de una obra, ya que no lo hace mediante una descripción de las condiciones de percepción, sino de un modo instrumental, en el plano de las consecuencias, como la utilidad o la instrumentalidad de un objeto con relación a cierto tipo de experiencia. Es en este punto donde creemos que Adorno y su sucesor Beardsley sólo resuelven el dilema en el plano teórico-moral, cuando proponen su famoso axioma según el cual, ser un objeto estéticamente bueno y tener un valor estético, es lo mismo.

Ambos manifiestan que el valor estético de los objetos se mide por la experiencia que suscitan. Pero esta *conditio* es excesivamente vaga, y no aporta claves de

---

<sup>50</sup>Menke, *Op.cit.*, pag 169.

diferenciación, como cuando Beardsley manifiesta que: "*tienen valor estético, positivo o negativo, o bien son estéticamente buenos o malos los objetos que hacen posible o imposible aquello que por definición los objetos estéticos deben posibilitar: la experiencia estética*"<sup>51</sup>; *i. e.*; concibe el valor estético como "la capacidad del objeto de producir una experiencia estética". Es decir, que traslada el peso a la experiencia estética, pero no define ésta.

#### **5.4. Nuestra valoración**

Nosotros hemos optado por otra vía hermenéutica, ya que no formulamos la relación entre la obra guinjoaniana y la experiencia estética según este modelo: creemos que la obra artística no tiene valor estético dependiendo de una experiencia, sino muy al contrario, es el valor estético del objeto el que hace posible la experiencia estética. Con ello no queremos decir que el enfoque instrumentalista de Beardsley sea erróneo ni mucho menos, sino que a nosotros nos toca pensar la experiencia estética sobrepasada la posmodernidad, ya en el siglo XXI, intentando superar el lugar en el que Adorno y la escuela de Frankfurt en general dejaron el pensamiento artístico; nosotros no creemos que éste haya muerto, ni la belleza estética, ni apostamos por su concepción de *barbarie estética*. Mientras haya creación artística, creemos que hay una posibilidad de explicarla, de valorarla, de categorizarla, y en suma, de pensarla.

##### **5.4.1. Breve reseña del concepto de belleza para la estética de la negatividad<sup>52</sup>; fundamentación de los juicios estéticos**

---

<sup>51</sup>Menke. *Op. cit.*, pag.156.

<sup>52</sup> La tesis fundamental de la estética de la negatividad consiste, dicho de una forma muy sencilla, en una clara ecuación: la diferencia entre lo estético y lo no

Analizamos uno de sus postulados; sólo los objetos que consideramos "estéticamente buenos" en razón de la fuerza obligante que suscitan, son los que reflejan una vivencia normativa, es decir, aquella experiencia estética en la que se contraponen las relaciones entre experiencia y juicio moral. Luego, según la tradición estética, ese hecho peculiar es llamado "belleza" en las obras de arte.

Nosotros no vemos la relación directa entre conceptos que no guardan ninguna relación entre sí, y sobre todo, la derivación hacia la belleza que de ello se infiere.

Beardsley explica la magnitud de la experiencia estética conforme a lo que denomina **tres criterios críticos primarios**<sup>53</sup>.

*COHERENCIA*  
*COMPLEJIDAD*

*INTENSIDAD*

Lo cierto es que estos criterios pueden ser comunes a otras experiencias (religiosa, ética, etc.; ) así que Beardsley debe indicar dónde reside su autonomía, y así propone remitirse a su *negatividad* procesal, que distinguiría la experiencia estética de los demás modos de experiencia.

Esta explicación resulta para nosotros poco convincente y además no es seguida por Adorno, -ni otros muchos- y así, Adorno se mueve en una doble argumentación, ya que fluctúa entre la consideración de que los fundamentos de los juicios estéticos deben recaer en un "análisis técnico puesto al servicio de una crítica evaluadora", mientras que en la *Teoría estética* modifica esta propuesta, al manifestar

---

estético, es la negatividad. Sólo el que aprehende las obras de arte en su relación negativa con todo lo que no es arte, puede comprenderlas en su autonomía, en la lógica propia de su modo de representación y percepción. Se encuentran en Adorno, en diferentes grados de precisión, al menos dos concepciones de la negatividad que no se pueden integrar en tal proyecto de elucidación de la autonomía estética. La primera de tales concepciones consiste en referir la negatividad estética a la función crítica que se supone que ejerce el arte con relación a la realidad exterior no estética. La segunda fundamenta la negatividad estética en el hecho de que el arte es el lugar donde se opera una intensificación de la experiencia ordinaria. *Op. cit.*, pág 24.

<sup>53</sup>Menke. *Op.cit.*, pag.157.

que los análisis técnicos de la estructura de una obra, nada dicen de la fuerza imperativa de su existencia.

Sólo hace un juicio positivo acerca de lo imperativo de la experiencia estética de las obras de Schoenberg al fundamentarlo en que las relaciones que destaca el análisis técnico se miden por su integración en una historia evolutiva, de la cual, el músico sería la última etapa.

Nosotros consideramos que hoy no podemos sumarnos al imperativo "histórico" desarrollado por Adorno, quien justificaba un juicio estético positivo si se continúa con la producción precedente, ya que, después de la segunda contienda mundial, varias son las corrientes que han surgido de la lógica evolutiva, y que divergen entre sí, eliminando ese carácter de imperativo o necesidad histórica <sup>54</sup>.

Sí podemos en cambio, mantener un punto de acuerdo con la teoría adorniana, y es éste el de las expectativas de progreso de la obra artística. Este es uno de los criterios fundamentales, junto al de progreso estético, que debe en buena lógica acompañar al técnico (si bien, una inversión en el binomio no da como resultado un objeto estético, de lo que hoy hay muchos ejemplos).

#### ***5. 4. 2. Planteamiento constructivo***

En cuanto a la situación actual en la que el musicólogo del siglo XXI se enfrenta con la obra guinjoaniana, participamos de la visión artística de filósofos como Bernard, en el sentido de que, tras la estética de la negación, la caída de los ídolos teóricos no conduce al relativismo cultural, a la plasmación artística del pensamiento débil, sino a una búsqueda incesante de la

---

<sup>54</sup> La barbarie y la lucha no son propiedad del siglo XX. En la obra de Beethoven, Tchaikowsky, de Verdi, de tantos compositores, encontramos claras referencias a la guerra; los filósofos desde la antigüedad, también lo reflejan, y, sin embargo, siempre hubo creación artística, y reflexión sobre ella. No creemos que sea ésta una argumentación de peso para esgrimir la muerte del arte, como propugna Adorno; la historia del siglo XX no quedó instalada permanentemente en la guerra y el nazismo; nuevos compositores tienen ideas nuevas, y así la música sigue viva; el hombre con capacidad de escucharla, también.

belleza; por ello, autores como Guinjoan no descuidan la forma, la proporción, la coherencia, y sobre todo, en sus últimas composiciones, la sonoridad. Si la belleza toma cuerpo, es, una vez más, a través del sonido. Nosotros, como musicólogos que enjuiciamos las poéticas finiseculares, creemos que debemos hacerlo desde una estética constructiva, argumentadora, que reconstruya desde el interior los fundamentos teóricos del discurso, bajo la perspectiva de su funcionamiento eficaz o su validez.

## ***5. 5. Lo feo en la obra artística del siglo XX***

### ***5.5.1. Puntos de partida; Adorno y Dufrenne***

Una tesis que aborda estéticamente el concepto de belleza a finales del siglo XX, indefectiblemente debe hacer referencia interpretativa al concepto de lo feo artístico. Como hemos hecho antes, nos centraremos en las tesis de mayor peso, sobre las que pivotan nuestros juicios estéticos. Así, y referente a este aspecto de lo feo en la estética de Adorno, Castro Flórez mantiene lo siguiente en su artículo "Experiencia y melancolía en la estética de Adorno"<sup>55</sup>. Lo incluimos porque creemos refleja claramente lo que supone lo feo artístico, y a través de estas palabras, comprobaremos que este criterio estético está en las antípodas del guinjoaniano. *“Como si se vengara de sus excesos, o mejor, de su complaciente apariencia armónica, el arte asume lo feo y lo disforme, un reflejo fragmentario de la realidad. El ocaso del arte, que Adorno no diagnostica meramente, sino que lo acompaña en su caída, se sitúa en la enfermedad misma. Por ello, el arte se apropia de lo feo, no para configurar la ascética renuncia, el memento mori medieval, sino para mostrar lo obsceno de cualquier imagen de la vida que segregue lo deforme.”*

---

<sup>55</sup>Vv.aa.*La estética del nihilismo*. Centro galego de arte contemporánea, Ed Consellería de cultura de la Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1996.

Contrastamos estas palabras con la fuente directa de Adorno, quien manifiesta en su *Teoría estética* que "*Tiene que apropiarse de lo feo para denunciar en ello a un mundo que lo crea y lo reproduce a su propia imagen, aunque sigue fomentando la posibilidad de lo afirmativo como complicidad con el envilecimiento, fácilmente cambiada en simpatía con lo envilecido.*"<sup>56</sup> "

Vemos pues que la apología adorniana del nihilismo contiene la utopía de una existencia diferente, que, en palabras de Castro Flórez se resume en que "*la humanidad se transforma en promesa*" Demasiada trascendencia para la música de Guinjoan <sup>57</sup>.

Dufrenne introduce una visión complementaria sobre el concepto de lo feo; mantiene que lo contrario de la belleza no es lo feo, sino la obra abortada que pretende ser objeto estético; lo es también todo lo indiferente al objeto que no reivindica la cualidad estética"<sup>58</sup>.

### ***5.5.2. En Guinjoan***

En definitiva, si es cierto que muchos compositores, especialmente tras la segunda contienda mundial, buscaron lo feo como expresión artística, porque lo consideraban portador de un grado de expresión diferente, el planteamiento estético no pasa en el compositor catalán por esta fuente; ya que siempre se ha manifestado en constante búsqueda de lo sensorial, como fuente de inspiración y de comunicación, lo que ha mantenido como una de sus constantes desde sus obras de experimentación, a principios de los años 60, a sus últimas composiciones. Lo feo no es un elemento definidor pues, de la música guinjoaniana, como elemento expresivo conscientemente buscado y así expresado.

---

<sup>56</sup>Adorno, T.W. *Op. cit.*, pág 71.

<sup>57</sup> Cuando rechazamos de esta manera la trascendencia, no nos referimos al "resultado" de la obra de Guinjoan, sino, específicamente, a su planteamiento y su finalidad.

<sup>58</sup>Dufrenne. *Op. cit.*, pag 33.

## **6. RELACION ENTRE LAS CATEGORIAS DE VERDAD Y BELLEZA**

Una vez definidos los ámbitos de interpretación de ambas categorías por separado, nos ocuparemos de la naturaleza de su relación, lo que constituye uno de los aspectos que más nos ha interesado a la hora de plantearnos el apartado estético de la obra guinjoaniana.

No pretendemos seguir la relación entre ambos conceptos desde el clasicismo griego <sup>59</sup>, aunque precisamente de ahí surgen las visiones radicalmente opuestas de esta unión y que sintetizamos del modo siguiente:

a) la verdad como condición necesaria de la belleza; a la cabeza de esta idea estaría Platón.

b) la verdad como condición ajena a la belleza, idea propugnada por Aristóteles.

A partir de aquí, los teóricos posteriores han matizado, criticado, reconciliado o refutado estos planteamientos generales. Si queremos buscar documentación bibliográfica o fuentes que traten este aspecto en la estética actual, nada encontramos, exceptuando vagas palabras que nada afirman o concluyen <sup>60</sup>. Constatamos en todas ellas, eso sí, qué lejos quedan para las reflexiones contemporáneas las palabras de Hegel "la vocación del arte es el descubrimiento de la verdad".

Así, uno de los pensadores españoles actuales que más se han interesado por esta relación es el catedrático de estética Lluís Alvarez, quien sostiene en su libro *Signos estéticos y teoría que* " (...) *la construcción artística posee*

---

<sup>59</sup> Vide para ello los volúmenes que comprenden el estudio estético desde la Antigüedad hasta el siglo XX, de Tatarikiewicz.

<sup>60</sup>Tatarikiewicz, W. *Historia de seis ideas, Op. cit.*, pág 345.

*relaciones funcionales. Las posee, pero sin ser subjetivas, tampoco son nomológicas, (verdaderas) sino normantes: adecuadas, correctas, según reglas que se le imponen desde el exterior al campo material, tal vez bellas"* <sup>61</sup>.

Aunque sus estudios sobre el arte figurativo nos han resultado de un gran interés, no ocurre lo mismo con los referidos al ámbito musical, que creemos no está bien tratado, aunque, insistimos, este libro es uno de los más interesantes que, desde la estética española actual, han analizado las categorías artísticas.

Disentimos en un aspecto concreto; dice Alvarez: *"la construcción artística está orientada de manera que las relaciones del campo no dan lugar a verdades, sino a conexiones "sensibles": el resultado de la construcción musical no son verdades musicales (pues la verdad no es sonora) sino nuevas relaciones sonoras. No arbitrarias, sino sometidas a las "reglas" de un contexto normante que hay que especificar en cada caso"* <sup>62</sup>. Nosotros creemos que esta es una comparación de categorías distintas; para nosotros, la verdad sí es sonora porque se *realiza* en lo sonoro, como se realiza en lo lingüístico o en lo sígnico.

### **6.1. Nuestra personal aportación acerca de la relación verdad / belleza**

Nosotros, y siempre tomando como referente la obra musical contemporánea en general, y la de Guinjoan en concreto, creemos que ambas categorías se relacionan entre sí porque son propias, por separado, de la obra coherente y bien "conformada". Es decir, que, de la "sustanciación" de ambas en una obra se infiere su necesaria relación, en la que una no da sentido a la otra, ni la sustenta, sino que las

---

<sup>61</sup>Alvarez, L.X. *Signos estéticos y teoría: crítica de las ciencias de arte*. Ed Anthropos, Barcelona, 1986, pág 94. En este libro, el profesor Alvarez hace un estudio sobre epistemología estética muy completo.

<sup>62</sup> *Op. cit.*, pág 95.

dos se muestran como partes independientes, por la presencia de ambas en una obra.

Creemos que es innecesario referirse al "grado" de belleza y verdad, o intentar cuantificar o fijar su proporción en la obra. Estas cuestiones estéticas, de carácter especulativo, fueron objeto de estudio de los teóricos del Medievo y del Renacimiento. En la actualidad, son disquisiciones ajenas al devenir de la música contemporánea, que no se preocupa de estas cuestiones proporcionales, ya que no pueden superar el ámbito especulativo. La musicología actual, en la medida en que nosotros participamos de su realización, se pregunta por la esencia directamente, y es más, se pregunta por la existencia de ambas categorías en la obra de arte (en último término, se pregunta también por la existencia del arte), reflejando así la disparidad de criterios entre épocas históricas diferentes.

## **7. CATEGORIA DE COHERENCIA EN LA OBRA DE GUINJOAN**

### **7.1 Delimitación del término**

La coherencia como categoría, como propiedad de la obra artística resulta criterio esencial para que ésta sea considerada como ente artístico. Nos remontamos a Aristóteles, concretamente a la *Poetica*, porque en ella se exponen de "primera mano" teorizaciones que la tradición positivista retoma. Nos alejamos con ello, del concepto de coherencia que desarrolla el mundo romántico-idealista, como coherencia fantástica, que creemos, nada tiene que ver con la obra de Guinjoan.

Por mucho que hemos querido indagar en la realidad de sus presupuestos, la relación de planteamientos que esta tradición mantiene entre el concepto de coherencia y el de fantasía, nos resultan irreconciliables, al menos para la obra guinjoaniana, que se acerca mucho más a los postulados aristotélicos.

Haciendo una traslación conceptual desde el ámbito de la tragedia, Aristóteles considera el concepto de coherencia trágica según el cual, las situaciones trágicas, para ser tales, necesitarían derivarse unas de otras según la necesidad o verosimilitud. En la música actual no tonal, (y por ello en la música guinjoaniana), la *relación desencadenante*, o lo que es lo mismo, la relación de derivación de las formaciones musicales, - bien sean éstas rítmicas, motívicas o instrumentales- es sin duda uno de los criterios básicos para otorgar a la obra el *status* de artística o no.

Si analizamos, las composiciones de Guinjoan por ejemplo, en el plano motívico, nos encontramos con que la relación de antecedentes y consecuentes juega un papel fundamental<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup>Véase por ejemplo, la Sinfonía nº 2 "Ciudad de Tarragona", o el *Concierto para piano y orquesta nº 1*, analizados ambos en esta tesis.

Esta interrelación entre las partes, forja con naturalidad las composiciones de Guinjoan, de tal modo, que esta relación en parte se basa en el mismo grado de importancia, en la naturalidad y en la necesidad <sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Cuando hablamos de necesidad, nos referimos siempre a su acepción en el campo filosófico artístico como adecuación.

## **8. ARTISTICIDAD O ARTE EN LA MUSICA GUINJOANIANA**

### **8.1. De la "dificultad" en la aprehensión perceptiva de la música guinjoaniana**

En este apartado nos planteamos sintéticamente las características propias del arte de nuestro tiempo en sus dos ámbitos de expresión más concluyentes: el de arte y de artisticidad, como dos realidades opuestas y diferentes; para sostener la argumentación que acabamos de presentar nos apoyamos en las teorías que sobre estética contemporánea ha planteado el Dr Pareyson, trabajos en los que ha puesto el máximo empeño para diferenciar el arte entendido genéricamente, que se extiende a toda la experiencia y actividad humana, -que nosotros hemos denominado ya artisticidad- y el arte *verdadero* y propio, el que alcanza ese mínimo de cultura y elevación intelectual y estética.

En el primer apartado estarían algunas de las manifestaciones más *kistch* de la música contemporánea, como es el caso de las obras pretendidamente "clásicas" de músicos pertenecientes al ámbito del "pop", o a ciertos tipos de *new age*, mientras que en el segundo se incluirían aquellas obras que parten, como en el caso de Guinjoan, de la necesidad de comunicar un mensaje elaborado desde la exigencia sonora e intelectual, escrito desde el conocimiento constructivo.

Sin embargo, si la delimitación entre un ámbito y otro fuese tan sencilla de realizar, este cuestionamiento carecería de interés en nuestra tesis; pero el problema surge en la falta de delimitación clara entre los dos campos, que hoy actualmente podemos considerar abiertos, y cuya apertura es ciertamente sinónimo de confusión. Según palabras del propio Pareyson: "(...) hoy, no es una imitación

*del arte lo que se quiere dar, sino un sucedáneo o algo que lo sustituya del todo*"<sup>65</sup> .

A lo largo de este apartado estético, intentamos analizar las distintas manifestaciones artísticas que se presentan en la obra guinjoaniana, y que, en su conjunto, nos conducen a considerarla como obra artística, bajo el criterio claro de "arte".

---

<sup>65</sup> Pareyson, L. *Teoría del arte*. Ed Marzorati, Milán, 1965.

## **9. SOBRE EL SER Y LA PERMANENCIA DE LA MUSICA GUINJOANIANA**

*La patentización luminosa de la obra de arte en sí misma, de la realidad a través de la obra de arte, y de la lógica de la creatividad a través de la experiencia artística, constituye la verdad peculiar del arte.*

Lopez

Quintás

Quintás hace referencia al filósofo de la música Gabriel Marcel, en su insistencia en la necesidad de vincular la reflexión estética y la filosófica: "*Si hay en mí una convicción bien enraizada es que, en el punto al que hemos llegado, el pensamiento filosófico no puede, bajo riesgo de perder toda su eficacia, disociarse de una reflexión sobre la obra de arte, considerada no como una cosa o un objeto, sino según su proceso de elaboración y también según su función.*" O estas otras aseveraciones: "Tan pronto como hay creación, en cualquier grado que sea, estamos en el camino del ser (...) Pero es igualmente cierto lo contrario: es decir, no tiene sentido usar la palabra "ser" sino cuando nos encontramos ante una creación, en una u otra forma.

Esta comunión de identidad entre el ser creador y su objeto de creación no se debe únicamente al dinamismo creador del sujeto cognoscente, sino también al poder expresivo del objeto-de-conocimiento. Cuando una realidad es en la escala de la percepción cultural humana muy elevada, posee una capacidad singular de apelación sobre el hombre, puede co-fundar con él una relación de encuentro y revelársele -en consecuencia- de modo más profundo que los objetos del entorno inmediato.

Como conclusión, la obra de arte integra diversos planos de realidad y alberga, consiguientemente, virtualidades expresivas diversas. A través de esta diversidad muestra una estructura unitaria, coherente,

perfectamente inteligible por el que reúne las condiciones necesarias para sumergirse co-creadoramente en ella.

## **10. LA RACIONALIDAD EN LA MUSICA GUINJOANIANA**

En la música de Guinjoan, como ocurre en las diferentes poéticas contemporáneas, no hay pautas de organización formal previas a la escucha de cada obra; por ello, ha de buscarse en la propia obra el concepto de racionalidad que antes se otorgaba esquemáticamente a la composición; no todas las obras contemporáneas poseen esas muestras de coherencia y de racionalidad, en muchas ocasiones porque no lo buscan, aunque estos conceptos sí son buscados y encuentran su plasmación en las partituras guinjoanianas.

Ofreceremos su explicación desde el ámbito de la filosofía de la música, ya que que Guinjoan traba sus composiciones siguiendo unos presupuestos sólidos, fruto de la obra pensada desde una perspectiva creadora y contemporánea.

La racionalidad en la obra musical guinjoaniana se hace evidente en cuanto que revela alguna vertiente de lo real: según la fenomenología existencial, el conocimiento de lo real arranca de un hecho básico: la apertura constitutiva del hombre al mundo (lo que resulta un hecho innegable en la propia *welstanchauung* de Guinjoan). Seguimos indagando y asentando el término "realidad" en la música guinjoaniana; *sensu lato*, si se opone a "meramente subjetivo", a "irreal" significa "real", "realista".

Sin embargo, esta categoría real se presenta en ocasiones de la mano del **símbolo**<sup>66</sup> (como en la *Elegía*, la fluctuación melódica "reproduce" el balanceo de la madre del compositor en la mecedora, a quien está dedicada la pieza, o en la *Sinfonía nº 2 Ciudad de Tarragona*, el uso de las trompas simboliza la llegada de los romanos a Tarragona),

---

<sup>66</sup>Sobre la significación del concepto simbólico en música véase Langer, en el libro ya citado en esta tesis *Feeling and form*, quien habla del símbolo artístico para referirse a la obra de arte tal cual la confronta el sentido.

y en un plano significativo distinto, de la mano del **mito**,<sup>67</sup> como es el de la música luminosa, la música mediterránea, que acompaña a toda la obra guinjoaniana<sup>68</sup>.

Como se ve, este concepto de la realidad es mucho más amplio que aquel que entiende como "módulo" de realidad lo que existe, ocupando un lugar en el tiempo y en el espacio de modo exclusivista.

---

<sup>67</sup>Levi-Strauss. *Mito y significado*. *Op. cit.*,

<sup>68</sup> (...) *mediterráneo lo es por lo exultante de su música, llena de vida y de luz*. Albet, Montserrat. Prólogo del libro *Ab Origine*, *Op. cit.*, pág 52.

## **11. EL PROCESO CREATIVO EN LA MUSICA GUINJOANIANA**

### **11.1. Conciliación del “a parte ante” y del “a parte post”**

Retomando el apotegma inicial, resulta enormemente sugerente desde el punto de vista estético, el análisis y la posterior reflexión sobre el planteamiento de la obra *a parte ante* y desde el *a parte post* de su realización; lo que desde el punto de vista del artista es, primeramente, intuición, proyecto, y ensayo, de un modo en el que intuye que el camino es acertado cuando en sus ensayos descubre una ley de organización que en cierto modo le parece natural.

Según una de las definiciones más genéricas de este concepto, formatividad significa "*inventar la obra y al mismo tiempo el modo de hacerla*"<sup>69</sup> Para algunos filósofos de la estética, la obra preexiste antes de que el músico le dé forma, y para sostener esta tesis, elaboran toda una teoría, que nosotros no incluimos en este momento, porque remiten constantemente a otros ámbitos de conocimiento, y nosotros creemos que desde la filosofía de la música se definen las suficientes líneas explicativas como para necesitar explicaciones *ex toto*.

### **11.2. Camino sin retorno; la retroalimentación en el proceso compositivo**

Terminada la obra, cambia el punto de vista del artista: sólo entonces, volviendo la mirada atrás, éste comprende que en la vacilación de sus tanteos el camino efectivamente recorrido ha sido uno sólo, que era el único posible: el que él andaba buscando, cuando entre las múltiples posibilidades intentaba fatigosamente abrirse camino. La misma inmodificabilidad de la obra, se le

---

<sup>69</sup>Pareyson, L. *Conversaciones de estética*, Op. cit., pág.31.

presenta como un signo de univocidad de aquel recorrido, (fue una la dirección y no pudo ser otra sino ésa misma).

Toda obra lograda le parece, una vez conseguida, como la única que se debía hacer, mas para saberlo, era necesario que la hiciese, y sólo haciéndola logra saberlo: antes, era una de las muchas posibilidades que había que intentar; hecha ya, se convierte en la "posibilidad que buscaba"<sup>70</sup>.

### ***11.3. La formatividad de la obra en proceso frente a la obra terminada***

A partir de aquí, gran parte de los teóricos que han tratado este tema llegan a un punto para nosotros "sin retorno", siendo éste el de la *teología de la forma*<sup>71</sup>, que se basa en la dialéctica, entre la actividad del artista y la intencionalidad de la obra, entre la libre iniciativa de la persona y la teología inmanente de la forma. Sin descalificar dicha propuesta, que creemos eficaz y reveladora para la obra de otros artistas, más trascendentes en intención compositiva, nosotros no vamos a desarrollarla, por considerarla inoperante a la hora de establecer el corpus estético del compositor catalán.

Dentro de este aspecto de la formatividad, es decir, del arte como actividad de formar, situamos el estudio de la obra en proceso y de la obra terminada, aspecto éste que ha ocupado muchas páginas de los filósofos del arte; *i. e.*; si la obra terminada responde a una imagen latente de una obra pre-existente o no.

Nosotros partimos en este sentido de las teorías crocianas sobre la *impresión-expresión* y a partir de ellas elaboramos nuestras propias conclusiones para la obra guinjoaniana.

Dentro de todo su corpus estético, Croce manifiesta, muy a grandes rasgos, que la verdadera intuición es

---

<sup>70</sup>Pareyson, L. *Op. cit.*, pág 32.

<sup>71</sup> Véase al propio Pareyson, López Quintás, Arnheim entre otros.

aquella que alcanza su remate. El único punto en el que disentimos respecto al filósofo italiano es en la categoría que para Croce tiene la intuición y la forma, al aparecer ésta ya completa y acabada en dicha intuición, de tal modo, que la coincidencia de intuición y expresión se traduce en una negación de las tentativas, de la búsqueda y, por consiguiente, en una negación del hecho de que la obra sea una obra terminada, es decir, el resultado de un proceso de formación.

Guinjoan se ha mantenido durante toda su vida creativa como paradigma de lo contrario, del músico en constante búsqueda de la expresión, de tal modo que entre la intuición y la expresión, se sitúa la verdadera vía creativa del músico.

Nosotros nos separamos, pues, en esta aseveración de las teorías crocianas, y preferimos centrar nuestro estudio en torno a las relaciones existentes entre *forma formante* (pre estadio de intuición) y *forma formada* (obra acabada). Creemos que la forma, antes de existir como formada, va guiando el proceso de formación, sin que por ello, se deba colegir que ambas sean algo "distinto" ni algo "lo mismo". La forma final es origen y a la vez resultante del proceso de búsqueda que constituyen la primera forma (y esto que en principio pueda parecer aporético, no resulta tal si consideramos que hablamos de la categoría de creación artística, por la cual, no puede darse simultáneamente la invención y la realización).

La idea generadora de la obra se sitúa por igual en la *forma formante* y en la *forma formada*, para lo cual nosotros consideramos de extraordinaria importancia, -al menos, así nos conduce a considerarlo el estudio de las composiciones de Guinjoan- el proceso de realización de la obra, los tanteos y los pasos que se han de dar para llegar a la obra como resultado, y que Croce elimina y no considera en absoluto en su estética.

Nosotros situamos el concepto de "*organización*" entre el de intuición y de expresión, pero no como paso

intermedio o gradual para ir de un estado o cualidad a otro, sino como parte y categoría de ambos tipos de forma.

## **12. SOBRE LA RELACION FORMA Y CONTENIDO EN LA OBRA GUINJOANIANA**

### **12.1. Punto de partida**

Para valorar la relación forma/contenido en la obra de Guinjoan, y dada la cantidad de argumentos encontrados que tratan esta cuestión, nos ha parecido muy interesante situar el punto de partida en la escolástica, de la que sólo mencionaremos sus características básicas relacionadas con este apartado, porque la consideramos de gran interés para la disquisición formal actual, tan interesada en clasificar y dar contenidos a estos conceptos.

Así, los escolásticos diferenciaban entre dos tipos de forma; - una, puramente sensorial y acústica, y otra, mental y conceptual- y también dos tipos de contenido; uno comprendía el tema de la obra y los acontecimientos narrados, mientras que el otro comprendía el contenido ideológico, el religioso o el de significado metafísico. A partir de aquí, los filósofos posteriores que han participado de esta doble vertiente, no han modificado la parte esencial de este corpus.

Si llevamos estas abstracciones a la obra de Guinjoan, nos encontraremos con la posibilidad de mantener esta doble diferenciación contenidista; así, hay obras en las que el contenido "ideológico"<sup>72</sup> está fuertemente marcado, de diferentes maneras, como es el caso de *Flamenco*, *Homenaje a Carmen Amaya*, *Elegía o Gaudí* por citar unos ejemplos concretos, mientras que el contenido puramente musical, el que nace de las relaciones establecidas entre sus componentes, es otro muy diferente. El pensamiento juega un papel fundamental en este último, que nosotros consideramos fundante respecto al primero, al recaer en él el peso del planteamiento formal, y por ello, en última instancia, el *ser* de la composición.

---

<sup>72</sup> Nos referimos a este término en su acepción más extensa de ideología como rama de las ciencias filosóficas, que trata del origen y clasificación de las ideas.

## ***12.2. Confluencias de estéticas; el formalismo, el idealismo y la hermenéutica***

Otro de los postulados filosóficos que consideramos importantes para definir estéticamente la obra guinjoaniana, es el formalismo. Este surge como reacción a la estética hegeliana, -como ya sabemos, Hegel considera básicamente que la historia del arte es la historia de la manifestación sensible del espíritu- en la cual lo importante en una obra es su contenido y no su aspecto sensible, que es la forma. Frente a esta postura, surgen las escuelas formalistas en el siglo XIX, que tratarán de mostrar cómo el contenido específico del arte surge en relación a una forma y por ella. Su objeto de estudio es el desarrollo de la forma, considerada como lo específicamente artístico en sus diversas manifestaciones.

La estética idealista estudió detenidamente esta relación, siendo tanto sus iniciadores como sus continuadores en nuestro siglo quienes se han preocupado de establecer su necesidad para el arte.

Así, en el final del siglo XX, Gadamer se manifiesta respecto a la relación "forma y contenido" en un sentido de identificación, cuando dice: "*(...) esa unidad de forma y contenido que pertenece claramente a la esencia de toda creación artística verdadera*"<sup>73</sup>.

### ***12.2.1. Idealismo, crítica y refutación de forma y contenido***

De las fundamentaciones idealistas y de sus negaciones, partimos para comprobar el estado de esta cuestión en la música de Guinjoan, ya que consideramos está de absoluta vigencia el planteamiento inicial del que parte dicha estética y también su crítica, para considerar la obra como identificación de realidades, o separación de

---

<sup>73</sup> Gadamer, H.G. *La actualidad de lo bello. Op. cit.*, pág.44.

ellas, cuestiones a las que constantemente aluden tanto los filósofos del arte contemporáneo como los compositores actuales en sus estudios.

Esta dialéctica parece que se asienta sobre conceptos poco firmes, ya que en muchas ocasiones, cuando los filósofos teorizan sobre ellos, no explican la necesidad de sus aseveraciones. Tal es el caso de Heyl, uno de los máximos exponentes de la estética semántica, cuando sostiene que: "*forma y contenido están estrechamente conectados entre sí; sin embargo, son fundamentalmente diferenciables; estas dos categorías artísticas esenciales podrían ser provechosamente distinguidas, y hasta consideradas por separado*"<sup>74</sup>. Pero nosotros nos preguntamos ¿en qué se basa para constatarlo?

Básicamente, la determinación de una obra como totalidad de forma y contenido (en el sentido aristotélico de *poesis* y *poiema*) es una pieza de la estética idealista en la que se inserta la tesis de la mediación objeto y sujeto; en el concepto de forma se da el aspecto subjetivo, y en el de contenido, el objetivo. La adecuación o no entre ambos conceptos se da hoy en día en nuestra sociedad contradictoria, según se piense esta relación; así, los idealistas actuales (*v.gr.*; Jakobson) suponen que la relación forma-contenido es idéntica a la de sujeto- objeto de la estética idealista, con lo que necesariamente se pensará la obra de arte como reconciliación, incluso por parte de los que no conocen tal estética.

Por el contrario, un concepto de obra de arte actual no idealista, sería uno en el que forma y contenido no se pensarán separados, tal y como exponemos en nuestras propias conclusiones posteriores en el apartado que hemos denominado "*mimesis*". Creemos que ello se produce en la obra guinjoaniana, y negamos por ello la visión neo-idealista en sus manifestaciones siguientes: (...) "*pero después de que se ha sometido a crítica la estructura objeto-sujeto de la estética idealista, declarándola paradigma metafísico*

---

<sup>74</sup>. Heyl, C.B. . *New bearings in Aesthetic and criticism*. New Haven, 1943.

*de reconciliación, y de que en el contexto de las vanguardias históricas ha resultado dominante un nuevo tipo de arte, no podemos explicar la dialéctica forma-contenido como identidad. Lo que hace falta es mantener la oposición entre ambos conceptos porque ahí radica el momento potencial de verdad de la estructura de la obra*"<sup>75</sup>. Nosotros, firme y modestamente, pensamos que no. Veamos porqué.

### **12.3. Mimesis**

*"No hay forma sin lógica ni lógica sin unidad"*<sup>76</sup>

A primera vista, resulta un tanto sorprendente hablar de mimesis para explicar una obra musical. Apenas encontramos referencias a la *mimesis* relativos a la música, y el campo se reduce mucho más, si nos ceñimos a la música del XX. Sin embargo, creemos que resulta uno de los conceptos estéticos fundantes de la música actual; probablemente, este término se ha visto excesivamente relacionado con la identificación natural, y, sin embargo, va mucho más allá de ello.

#### **12.3.1. Concepto de mimesis musical en Adorno y en la estética de la reconciliación**

Adorno ha entendido la relación entre el músico y su objeto de trabajo con los conceptos de mimesis y racionalidad, llegando a determinar la producción artística como una síntesis de ambos tipos de actividad. En este sentido, Adorno define la mimesis como una posición frente a la realidad más acá de la posición de sujeto y objeto. En la mimesis, sujeto y objeto todavía no se han opuesto.<sup>77</sup> La producción artística está bajo el signo de la mimesis; la racionalidad sigue siendo un momento

---

<sup>75</sup>Bürger,P. *Crítica de la estética idealista. Op. cit.*, pág.122.

<sup>76</sup>Schönberg, A. *El estilo y la idea*. Ed Taurus, Madrid, 1963, pág.147.

<sup>77</sup>Bürger,P. *Crítica a la estética idealista. Op. cit.*, pág151.

subordinado. Las teorías de Adorno sobre la mimesis resultan poco satisfactorias (por no decir en cierto modo confusas), por lo que hemos citado lo que de ellas nos ha resultado interesante como planteamiento, e, insistimos, más que como validación teórica de su pensamiento.

Para Adorno, racionalidad artística y mimesis han de converger para salvar a la racionalidad de su irracionalidad, según el planteamiento de que la mimesis es un nombre para las formas de conducta sensorialmente receptoras, expresivas y comunicativas de lo viviente. El lugar en el que se han mantenido como algo espiritual en el curso del proceso de civilización, es el arte: el arte es mimesis espiritualizada, que el espíritu ha transformado y objetivado.

Por ello se explica que para Adorno, arte y filosofía designen las dos esferas del espíritu en que éste logra irrumpir a través de la cosificación, merced al acoplamiento del elemento racional con el mimético. Ese acoplamiento, desde luego, sucede en cada caso a partir de un polo opuesto: en el arte, lo mimético adopta la figura del espíritu; en Filosofía, el espíritu racional se atenúa convirtiéndose en mimético y conciliador.

El espíritu como "reconciliador" es el medio común al Arte y la Filosofía; pero también la quintaesencia de su común remitir a la verdad, su punto de fuga común, su utopía. El concepto de "espíritu reconciliador" se refiere no sólo a la síntesis sin violencia de lo disperso en la belleza artística y en el pensar filosófico, sino también a la unidad sin violencia de lo múltiple en la interdependencia reconciliada de todo lo viviente. Una interdependencia que en las formas de conocimiento del Arte y de la Filosofía se esboza ya como un "tender puentes" sin violencia sobre el abismo entre visión y concepto, entre lo particular y lo general, entre la parte y el todo <sup>78</sup>.

Como punto y seguido a nuestras reflexiones citamos estas palabras, que dotan de nuevo significado a "la

---

<sup>78</sup>Wellmer, A. *La dialéctica de modernidad y posmodernidad*. Op. cit., Madrid, 1993.

forma", ya que, en el pensamiento contemporáneo, ha dejado de tenerlo en su acepción tradicional. Unimos este pequeño axioma schoenbergiano a otra línea argumentativa complementaria, en este caso de Erich Kahler, inscrita en su libro *La desintegración de la forma en las artes*, citado ya en esta tesis. "(...) sólo en la medida en que el aspecto constituye la apariencia exterior de una estructura, es decir, de una organización interna, así, en este sentido, la forma sería estructura que se manifiesta en aspecto.

Vemos pues, como para Kahler, y otros tantos musicólogos afines a esta corriente de pensamiento, la *identificación entre forma y contenido* es completa.

### ***12.3.2. Otros teóricos***

Lo mismo ocurre para Lèvi-strauss, para quien forma y contenido son de la misma naturaleza, y por ello susceptibles de ser valorados mediante el mismo análisis. El contenido extrae su realidad de su estructura, y lo que se llama forma es la "estructuración" de "estructuras" locales, en lo que consiste el contenido<sup>79</sup>.

En esta línea argumentativa contraria al idealismo, explican diversos teóricos la identificación que en la música contemporánea ha de haber entre forma y contenido, una vez que se han abandonado completamente los cánones formales y de correspondencia entre el signo y el sonido que ocuparon las partituras de la era tonal; al no existir ya unos patrones (llámese forma sonata, tema y variaciones, etc.) que desde un parámetro formal ideal, ajeno a la obra en sí, confiera coherencia al discurso musical, esta coherencia ha de realizarse en la obra contemporánea siguiendo no sólo los criterios de identificación, sino también de la propia unidad mimética entre forma y contenido.

### ***12.4. Nuestro enfoque***

---

<sup>79</sup>Boulez. *Puntos de referencia*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1996, pág.74

Partimos, pues, de la concepción mimética de forma y contenido en la obra de arte, con lo que ser y decir coinciden, ya que el artista no tiene otro modo de expresar: no hay otro decir que el ser, ni otro ser que el decir <sup>80</sup>.

En algunas de las obras guinjoanianas, esta identificación es también absoluta, de tal modo que una genera la otra, sin que pueda hallarse la línea divisoria entre lo que es abstracción mental (forma) y lo que es plasmación sonora (contenido).

Es por ello por lo que nos referimos a la mimesis retomando la argumentación en un inicio aristotélica (y que posteriormente llegó a formar parte de gran cantidad de disquisiciones musicales a través de los siglos), que, al considerar el arte como imitación de la naturaleza, confería a la música un grado de diferenciación necesaria respecto a las otras artes; el neo-aristotelismo, el idealismo, y ya, en nuestro siglo, el filósofo y en cierto modo padre de la estética contemporánea, Benedetto Croce.

El hecho de que la música, que por sí sola está desposeída de la capacidad de representación, no significa que no pueda participar de una mimesis, que es lo mismo que decir, coherencia interna, unidad completa.

En efecto, en la música contemporánea se produce una identificación entre el pensamiento y la realización musical de gran calado; esta identificación no se produce únicamente en los niveles teóricos, sino que forma parte de la misma esencia de la música actual, de tal modo que la identificación es completa entre forma y coherencia existencial. Es en este aspecto concreto en el que hablamos de mimesis, de correspondencia absoluta entre el pensamiento, que para el positivismo es el *objeto*, la plasmación sonora, como es para el arte pictórico un objeto de nuestra realidad envolvente.

---

<sup>80</sup>Pareyson, L. *Conversaciones de Estética*, *Op. cit.*, pág. 130.

En resumen: la obra musical es ciertamente una cosa, y objeto producido, pero, al mismo tiempo, es un mundo, un sentido personal de las cosas. El hecho artístico contemporáneo acontece cuando nos topamos al mismo tiempo con la evidencia de un objeto físico y con su inseparable mundo espiritual, que algunos autores consideran teología de la forma, pero que nosotros no consideramos en ese sentido, sino en el fenomenológico de constatación de hechos, aunque el hecho de participación en lo espiritual resulta incuestionable para todas las escuelas estéticas que hemos estudiado.

## **13. SOBRE LA FORMA Y LA CREATIVIDAD EN LA OBRA GUINJOANIANA**

### **13.1. Confrontación de planteamientos**

Otra de las tendencias formales que consideramos relevantes a la hora de plantearnos estéticamente esta cuestión, -aunque demasiado general desde nuestro punto de vista- es aquella que incluye Tatarkiewicz en su clasificación formal, que identifica forma con creatividad<sup>81</sup>, para la cual una y otra son constantes.

Modestamente, creemos que esta identificación, si no se matiza, no dice mucho. Para nosotros, ambos conceptos no son exactamente equivalentes, como puede verse si se coteja el apartado dedicado a la creatividad. Por otra parte, la creatividad, si nos atenemos a su sentido más abstracto *no es expresión material* de nada, sino que más bien es una actitud del sujeto, una disposición de espíritu.

Por ello, la creatividad es para nosotros una *categoría antropológica*, en cuanto que resulta inherente al creador; por otra parte, la forma, es plenamente *material*, y fuera de este ámbito, no se realiza como tal (puede existir la idea de forma ternaria, o de sinfonía, pero esa idea nace de unos ejemplos concretos, de unas partituras que adquieren esta forma de sinfonía, o de rondó.) Además, a diferencia de la creatividad, la forma es una propiedad del objeto; la posee el objeto, en este caso la música, y su plasmación escrita, la partitura, independientemente de que el creador así lo quiera poner de manifiesto o no. Es por ello una *categoría ontológica*, propia del objeto.

Por último, nosotros encontramos el tercer y quizás más importante punto de divergencia y distanciamiento entre los dos conceptos. La forma se manifiesta en música de un modo *convencional*, es decir; una vez definido qué entendemos por sonata, folía o tema y variaciones, todo aquel que se acerque a estas formas, podrá distinguirlas y

---

<sup>81</sup>Tatarkiewicz, W. "Nuevos conceptos de forma", *Historia de seis ideas*, Op. cit., pág. 274.

aprehenderlas, tanto si es el creador como si es el público, el intérprete, el crítico, etc.

En las antípodas de la convención encontramos el concepto de creatividad. Después de estudiar distintas escuelas, constatamos que no existe un criterio común para discernir qué es, o en qué consiste, dónde recae la creatividad de tal o cual obra; siguiendo el esquema convencional de la forma sonata, el "oyente cualificado" meyeriano puede reconocer dicha forma, ya sea en una sonata de Mozart o de un epígono, de un buen o de un mal compositor. ¿dónde reside entonces la creatividad? Así, podemos encontrarnos con un compositor sin personalidad, que copia a su maestro, *ergo* sin creatividad, haciendo sin embargo música, "aceptable", no genial pero sí bien hecha. Si identificáramos ambos conceptos, en este último caso tendríamos que negar o bien que esa obra poco creativa tuviese forma, o bien tendríamos que restringir la capacidad de creatividad de dicha obra. Ambos conceptos son pues, para nosotros, muy diferentes; se complementan, pero en categorías estéticas diferentes.

### ***13.2. En las teorías actuales***

En un sentido originario, la forma como sistema era aquella que había sido *creada conscientemente*, oponiéndose por ello tanto a las formas contingentes <sup>82</sup> como a las necesarias. Se refería, pues, sólo a las obras creadas por el hombre, en clara divergencia con las originadas en la naturaleza.

No queremos abandonar este aspecto de la forma sin hacer alusión a la visión de Bürger, porque sintetiza los estadios experimentales de Bloch en su *Espíritu de la Utopía* y de su detractor Lukács. Las conclusiones a las que llega Bürger, en cierto grado ambigüas, ya que no aporta su personal visión, son las siguientes: "*Toda teoría que busca entender el arte como expresión, descuida las mediaciones que,*

---

<sup>82</sup>Definidas en la literatura filosófica como la posibilidad de que un objeto *sea*, o de que *no sea*.

*hasta en el mismo material artístico, ligan la obra creada a las que la precedieron. . Así, una teoría de la inmanencia formal que persigue la ilusión de asegurar la perduración, descuida el interés que tenemos por el arte, un interés hecho de angustias y esperanzas, en suma, de valores expresivos" <sup>83</sup>. Bürger no ve el modo de resolver la antinomia de forma y expresión.*

### ***13. 3. Nuestro enfoque personal; la forma como sistema***

Nosotros, modestamente, pensamos que la única manera de resolución de la antinomia es asimilar en el estadio del pensamiento, el contenido expresivo como forma, dentro de una estética idealista de identificación, siempre generadora de forma, aún en la misma puesta en evidencia de ésta (ya que, el contenido expresivo, siempre legitimará la existencia de la forma en cuanto a tal).

---

<sup>83</sup>Bürger, P. *Op. cit.*, pág.189.

## **14. SOBRE LA DELIMITACION CONCEPTUAL DE FORMA Y ESTRUCTURA EN LA MUSICA GUINJOANIANA**

### ***14.1. Nuestro concepto de informalismo musical***

#### ***14.1.1. Planteamiento***

Si lo informal en las artes plásticas se refiere a la negación de las formas clásicas de dirección unívoca, y no como generalmente se ha especulado, abandono de la forma, tal y como han señalado en sus interesantes estudios Juan Eduardo y Lourdes Cirlot <sup>84</sup>, podemos afirmar que Guinjoan aplica esta categoría procedimental del *informalismo*, en un sentido muy general, y nunca como referente pictórico directo, de tal modo que esta visión conceptual de lo informal conduce a una noción más articulada del concepto de forma.

#### ***14.1.2. Fundamentación teórica de este planteamiento***

Esta extrapolación teórica del campo de las artes plásticas al de la música no se asienta en el principio romántico de la unidad de las artes, retomado después por la estética idealista - principio que a finales del XX vuelve a renacer con gran fuerza tanto en filósofos de la estética como en los propios creadores-. Nosotros delimitamos claramente su campo de actuación en una doble vertiente.

**a)** En un sentido referencial, derivado del gran interés mostrado durante toda su existencia por el compositor hacia otras artes, especialmente el pictórico, y que queda claramente constatado en su obra *Contrapunto a Ila mente*, para conjunto instrumental libre.

---

<sup>84</sup>Cirlot, L. *La pintura informal en Cataluña, 1915 - 1970*. Ed Anthropos, Barcelona, 1983.

**b)** Como reflejo vital, más que doctrinal, ya que está latente en nuestra sociedad contemporánea la interacción entre diversos fenómenos procedentes de diferentes campos (arte y técnica, filosofía y ciencia<sup>85</sup>); la expresión artística que nace de la investigación técnica (operativa), especulativa (reflexiva) y del compromiso social, está llena de afinidades de corriente tanto en planteamiento como en resultados estéticos.

Establecidas estas premisas, creemos que es necesario referirnos al informalismo como tendencia pictórica para elucidar sus puntos de partida, susceptibles, -o no-, de ser extrapolados a la música.

El informalismo surge en Cataluña en un período en el que Guinjoan estaba plenamente dedicado a la música. El concepto de lo informal que intentan llevar a cabo estos artistas, les conducirá a una noción más articulada del concepto de forma, como bien dice Cirlot, a la forma como *campo de posibilidades*. Esto, lejos de ser una coincidencia o una afinidad casual con los intereses desplegados por Guinjoan para alejarse del academicismo imperante, responde a los mismos ideales perseguidos por los artistas de la vanguardia artística catalana del momento, fueran sus campos de actuación el pictórico o el musical, ya que obedecen a necesidades similares: la de liberarse del corsé convencional, la búsqueda de un lenguaje nuevo y personal, adaptado a las nuevas circunstancias sociales, el interés por la experimentación personal, el interés por las nuevas técnicas y nuevos procedimientos constructivos y el seguimiento de las corrientes extranjeras de nuevos lenguajes.

Así, por ejemplo, creemos que puede identificarse el tratamiento que el informalismo pictórico da al problema

---

<sup>85</sup>A este respecto véase el interesante estudio de Luis Alvarez *Signos estéticos y teoría. Crítica de las ciencias del Arte*, citado anteriormente en esta tesis. Centramos la atención ahora en la revisión que aporta, partiendo de la epistemología estética, relativa a la interacción entre ciencias experimentales y ciencias artísticas. Nosotros sólo lo citamos porque no nos ocupamos de este aspecto en esta tesis, ya que nada tiene que ver con la obra guinjoaniana; sin embargo, creemos que resulta de necesario conocimiento para establecer las "demarcaciones contextuales" existentes en los ámbitos de creación artística del siglo XX.

de la dialéctica entre forma y fondo con el que Guinjoan da al de forma y contenido: ambos se interaccionan sin que exista predominio de un factor sobre otro, y una de las aportaciones esenciales de la tendencia informalista consiste en que el fondo se convierte en tema del cuadro y el tema se convierte, a su vez, en el fondo (similitud con la forma y el contenido en la obra guinjoaniana), existiendo, pues, una dialéctica de continuidad *ad infinitum* <sup>86</sup>.

La posibilidad de unificar criterios artísticos pertenecientes a áreas o disciplinas diferentes es una práctica común dentro de las tendencias del pensamiento musical contemporáneo, y que son fruto de la propia idiosincrasia del arte actual; así, por ejemplo, nos encontramos con los planteamientos que a este respecto sostiene Fubini, quien aboga por la *plena validez de los documentos que no son musicales en la música de vanguardia, en orden a efectuar un análisis del significado de las obras musicales propiamente dichas* <sup>87</sup>.

En efecto, es la propia vanguardia la que nos invita a tener en cuenta todos los documentos de semejante investigación, comprendidos los escritos, en tanto que parte integrante de la composición en sí, al negar el concepto tradicional de obra de arte como organismo acabado y autosuficiente, para sustituirlo por el concepto de "obra abierta", como investigación "experimental".

#### ***14.2. Forma y estructura en la música de Guinjoan***

Una de las acepciones más comunes de la forma musical y de la belleza que ésta conlleva, es aquella que se refiere a la disposición y proporción de las partes <sup>88</sup>; en la base de esta proporción, estaba siempre el número, o más

---

<sup>86</sup> Cirlot, L., *Ibidem*.

<sup>87</sup>Fubini, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Alianza Música, *Op. cit.*, pág. 133.

<sup>88</sup> Que a lo largo de la historia ha recibido diferentes acepciones, talos como *symmetria, concordantia o , concinnitas*.

exactamente, la proporción numérica. Este tipo de proporción, juega un papel fundamental en la obra de Guinjoan, como se puede observar en los distintos análisis de sus partituras, ya que en su combinatoria descansan en gran medida las relaciones micro-formales.

Ambos conceptos son definidos, redefinidos y utilizados constantemente en los escritos de las vanguardias musicales, de músicos, filósofos y musicólogos; tanto es así, que, dependiendo de uno u otro discurso científico, el concepto en sí, y su posición en el conjunto de la obra, cambia enormemente. Tanto el concepto de "forma" como el de "estructura" constituyen dos pilares básicos en la arquitectura sonora de Guinjoan; pero no sobre cualquier acepción de forma o de estructura, ya que en la música y en los planteamientos teóricos del compositor, las dos forman parte de una misma coherencia de juego, de una misma lógica constructiva; nada tiene que ver, pues, su concepción propia con la clásica de la época tonal precedente, que consideraba, *grosso modo*, ambos conceptos como antagónicos más que como complementarios, al atribuirse a la forma una categoría simbólica racionalista que aprehende la realidad sonora en moldes preestablecidos, y a la estructura una categoría inhaprensible.

En la música guinjoaniana, ambos conceptos van de la mano, siendo complementarios; como punto de partida creemos necesario refutar las palabras que Fubini mantiene como expresión de absoluta necesidad para la música contemporánea, porque en cierto sentido caen en la generalización, y, si en algo existe unanimidad en la música actual, es en que es imposible generalizar conceptos o definiciones, ya que cada compositor concurre a una poética estrictamente personal. Nos referimos a las palabras siguientes: (...) *la vanguardia considera la estructura en el sentido tradicional del término, esto es, como arquitectura formal por medio de la cual se originan relaciones significantes*

*en el interior de la obra, que actúan como si fueran un estorbo, un freno a la libertad*<sup>89</sup>.

Sin duda, el problema de la libertad ha sido cuestionado por los compositores desde tiempo atrás, pero creemos que este énfasis que pone Fubini en el "freno a la libertad" constituye un exceso de romanticismo, una referencia eidética a la libertad, vista de un modo trascendente e idealista, y por ello, al margen de la realidad artística o social.

Toda la segunda parte de la cita constituye no una demostración analítica, ni una reflexión de conjunto guiada por la finalidad de desentrañar la lógica de los valores internos, sino una simple cuestión manifestada al margen de un discurso científicamente válido.

En lo que a la música de Guinjoan se refiere, las conclusiones personales a las que llegamos obedecen al estudio analítico que hemos realizado, desmembrando el núcleo interno de sus obras, y observando cómo este es percibido en el exterior, en su yuxtaposición en el tiempo y en el espacio, en el "campo espacial" al que se refiere Ligeti al tratar este asunto en su música.

En el estudio de gran parte de los músicos actuales, se sigue atribuyendo un paralelismo en cuanto a la percepción psicológica de forma y estructura como forma = exterior y estructura = interior. Sin embargo, no entendemos la obligatoriedad de esta postura, ya que creemos, después del estudio de ambos conceptos en la música de Guinjoan, que una y otra están realizadas con el mismo principio de lógica constructiva, siendo el parámetro de coordenadas espacio-tiempo el que supone la diferenciación entre forma y estructura, que en la obra guinjoaniana viene dado regularmente por la yuxtaposición de las células temático-constructivas, lo cual constituye un modo de ensamblar las piezas que no corresponde a la visión separada en un nivel interior y otro exterior. En la música del compositor catalán, existe

---

<sup>89</sup>Fubini, E. *La estética desde la Antigüedad hasta el siglo XX. Op. cit.*, pág. 470.

un único nivel de espacialización sonora, que no es equiparable a los criterios conocidos como “lo interior” o lo “exterior” y que puede ser reconocido en una escucha analítica atenta<sup>90</sup>; en lo que nosotros denominamos *nivel constructivo neutro*.

A modo de resumen de nuestras ideas, consideramos *ambos conceptos de forma y estructura bajo un mismo prisma de identificación de contenidos en un único nivel de comprensión analítica en la escucha*.

---

<sup>90</sup>Deliège, I. "Le parallélisme, support d'une analyse auditive de la musique: vers un modèle des parcours cognitifs de l'information musicale". *Revue de Analyse musicale*. 1<sup>o</sup> trimestre, 1987.

## **15. LA CUESTION DEL SIGNIFICADO Y LA SEMANTICIDAD EN LA MUSICA DE GUINJOAN; SEMIOLOGÍA**

### **15.1. Crítica de distintas escuelas semiológicas desde la perspectiva musicológica del siglo XX; aceptación o no de una semiología musical para la música del siglo XX**

#### **15.1.1. El porqué de este apartado**

Una primera cuestión, que puede parecer de carácter menor, pero que no deja de tener importancia, y es la de exponer muy brevemente por qué nos planteamos en esta tesis una cuestión como la semiológica, si nuestro punto de partida se asemeja mucho al punto de llegada, -que, en la música de finales del XX, los signos musicales tienen la posibilidad de ser analizados en cuanto que figuras de contenido, pero no como elementos de un sistema de equivalencia directa-. Pues bien, creemos que era necesario no sólo la contrastación de propuestas semiológicas, su posterior reflexión y nuestra valoración personal, sino, sobre todo, exponer todo ello en esta tesis, realizada sobre un músico que, como Guinjoan, y como él dice siempre en entrevistas y clases magistrales, *compone para comunicar*, siendo éste el motivo que le lleva, superando adversidades, a seguir componiendo.

#### **15.1.2. Necesidad de concretar un punto de partida**

También en este capítulo de la estética debemos referirnos a una de las cuestiones que han supuesto uno de los debates ideológicos de mayor importancia en la música actual, y que por ello, deben ser tratadas a la hora de valorar las aportaciones estéticas guinjoanianas; nos referimos al debate abierto en torno a una semiología de la música producida a finales del siglo XX.

Las tesis que propugnaban una *estética semántica*, en su sentido más general de teoría filosófica de los signos estéticos, proceden ya de los primeros estudios de Morris <sup>91</sup>, quien en 1939 determina los rasgos fundamentales de la expresión artística, para poder así aseverar su tratamiento estético.

En España, Ortega se interesa también por el aspecto semántico de la música ya en 1924 <sup>92</sup>, cuando, se plantea el contenido del arte partiendo del enfoque semántico, psicológico, estético e histórico. Ortega supone para nosotros un punto de partida que creemos, ningún musicólogo español del XX puede obviar.

Volviendo a Morris, podemos decir que su postulado estético gira en torno a la consideración de los signos estéticos como iconos; es decir, como representaciones figurativas, que no designan las cosas sino más bien los valores de las cosas. Precisamente de esta naturaleza, hace derivar Morris su carácter apreciativo (que no sería ni descriptivo ni prescriptivo). Aunque con los años, Morris se desdice de su propia teorización <sup>93</sup>. Ya que son muchas más las obras de Guinjoan (tanto en número como en importancia) en las que no existe un soporte textual que aporte un grado explícito de semanticidad al mensaje emitido, creemos necesario fundamentar nuestras conclusiones siguiendo las argumentaciones de los semiólogos y musicólogos que se han acercado a este problema con un enfoque científico o lingüístico-social. Después de contrastar dichas teorías con la obra guinjoaniana, hemos desechado aquellas que, aunque de gran importancia en el pensamiento musical actual, son completamente ajenas al planteamiento compositivo del músico catalán. Tal es el caso, por ejemplo, de Bloch, quien

---

<sup>91</sup>Morris, Ch. "Aesthetics and the Theory of Signs", en *Journal of Unified Science*, 1939.

<sup>92</sup>Ortega, "Sobre el punto de vista en las artes" en Aguilera Cerni, V. *Ortega y D'Ors en la cultura artística española*. Ed. Ciencia Nueva, Madrid, 1966, pág 77.

<sup>93</sup>Morris, Ch. *Signs, Language and Behaviour*. New York, 1946.

consideraba a la música como el lenguaje originario y definitivo del hombre <sup>94</sup>, realizado mediante una completa asimilación lingüística de la música. Estos planteamientos tienen como telón de fondo la plena convicción en que la música se erige en propulsora de la humanidad, por su capacidad lingüística y expresiva.

Aunque enormemente sugerentes estas palabras, son ajenas a la estética guinjoaniana, que huye de trascendencia, y visiones reveladoras de la música y del papel que ésta desempeña en el entorno social.

Desechamos pues, las líneas de argumentación trascendentes, metafísicas o neorrománticas, que surgen al margen de presupuestos científicos y que obedecen a planteamientos apriorísticos sobre el papel que juega la música y sus posibilidades de comunicación.

Incluso en el papel más concreto de la semántica, hemos optado por seguir la misma vía: tras el análisis de los diferentes conceptos que de la semántica se han esgrimido en la música contemporánea, hemos optado por seguir las líneas de investigación que otorgan más peso al análisis contrastado y que veremos con más detenimiento, como es el caso de las teorías estructuralistas encabezadas por la escuela de Lévi Strauss, y la concepción semántica esgrimida por la "escuela" de J.J. Nattiez, basada sobre todo, en un estudio gramatical de los elementos musicales, en cuyo campo han hecho una importante aportación; así por ejemplo, el concepto de gramática musical ha pasado a formar parte ya del vocabulario convencional musicológico <sup>95</sup>.

Por la razón contraria, no hemos tenido en cuenta aquellas teorizaciones que restringían o seccionaban diferentes aspectos del hecho artístico, o las que partían de presupuestos teóricos totalmente ajenos a la música de

---

<sup>94</sup>Bloch, Ernst. *Lo spirito dell'utopia*. Ed La Nuova Italia, Florencia, 1980.

<sup>95</sup> Entre sus muchos estudios destacamos Nattiez, J. J. *Fondaments d'une Semiologie de la Musique*. " Unión Générale d'Éditions, París; "La sémiologie musicale dix ans après", *Revue Analyse Musicale*, 2. Participamos de sus planteamientos en un alto grado de identificación que creemos se evidencia en todo este apartado.

Guinjoan; tal es el caso de la semiótica existencialista, afín a los postulados sartrianos, porque el planteamiento estético de Guinjoan huye de extremismos tanto vitales como teóricos; su música no se halla influida ni se adscribe directamente a ninguna de estas corrientes, con lo que, hemos optado por partir de un concepto semiológico más abierto y a través del análisis de los distintos parámetros que configuran su música, exponer desde el discurso post-analítico las aportaciones que al respecto se encuentran en la obra del compositor catalán.

No haremos tampoco una semiología aplicada, siguiendo la propuesta de Eco, cuando dice que *"ésta última representa una zona de límites imprecisos por lo que preferiría hablar de prácticas interpretativo-descriptivas, (...) respecto a la cual no creo que debamos plantearnos problemas de cientificidad, sino más bien de persuasividad retórica, de utilidad a los efectos de la comprensión de un texto, de capacidad para lograr que el discurso sobre el texto resulte controlable intersubjetivamente"*<sup>96</sup>.

Tampoco abordaremos esta cuestión desde una transferencia lingüística, al modo de Jakobson, porque, como mantenemos a lo largo de esta tesis, creemos que la música de finales del siglo XX tiene su propia autonomía como lenguaje; que genera sus propios signos y su modo de ensamblarlos, al mismo tiempo que genera sus criterios sintácticos de tensión, relajación, saturación o adelgazamiento del mensaje musical. Si la música de finales del XX posee una cualidad semántica, ésta debe proceder de su propia naturaleza.

Estos planteamientos de partida nos conducen, una vez más, a tratar este aspecto de la obra guinjoaniana bajo el *criterio de la especialización musicológica*, por necesidad de delimitar y definir un ámbito de cuestionamiento semiológico propio; así, interpretaremos una serie de contenidos musicales que se encuentran claramente en la obra del músico catalán, observando si dichos contenidos

---

<sup>96</sup> Eco, U. *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Ed Lumen, Barcelona, 2000, pág 10.

son autónomos (luego semióticos) o son referenciales (para-semióticos), para cuestionarnos también acerca de la identificación -o no- de contenido y significado.

### ***15.1. 3. Cuestiones de difícil verificación; el modelo lingüístico***

Hemos procedido revisando, desde un punto de vista historiográfico, tesis que más bien nos han servido de acercamiento, aunque en sí mismas expusieran logros y hallazgos ya superados, pero que consideramos fueron, (y por ello en parte, son) de extraordinaria relevancia; nos referimos a las esgrimidas por Croce, más concretamente, a la revisión que de éste hace Pagliaro: "*está claro que lo que Croce tiene presente no es en absoluto la lengua en el sentido en que constituye el objeto de estudio de los lingüistas, sino más bien en la lengua asumida como momento subjetivo, como acto lingüístico, en función de aquel impulso que mueve al hablante a hacer de la propia palabra el producto de una elección*"<sup>97</sup>.

Ahondando en ello, los detractores de las tesis musicales semánticas, manifiestan que un rasgo necesario para la función semántica no existe en general en el arte: la condición prioritaria del significado, en lo que ellos separan de categoría, el signo y el significado.

### ***15.1.4. El modelo estructuralista y nuestra visión para la música del siglo XX***

En otra línea de pensamiento se encuentra el estructuralista antropológico Lévi Strauss, de cuyas tesis no participamos totalmente; sin embargo, y dado que ha

---

Plebe, A. *Proceso a la estética. Op. cit.*, pág.72.

sido cita obligada de cualquier intento de sistematización semiológica para la música del siglo XX, debemos citarlo aquí, para exponer después nuestra personal discrepancia; Lévi no concedía a la música de las vanguardias la posibilidad de ser considerada un lenguaje, porque su "pseudo-lenguaje" no respeta las reglas elementales gracias a las cuales un lenguaje puede ser portador de comunicación, ya que no se basaba en el "doble nivel de articulación", que sí englobaría a la música de épocas precedentes <sup>98</sup>; así, y dicho de un modo muy general, en el primero opera toda la sintaxis de sonidos, y viene dado por la tradición cultural y en el segundo, interviene el compositor, actuando sobre el primero. A partir de aquí, Lévi-Strauss argumenta su posición antisemántica en una visión para nosotros, de extremos; cuando dice que la música concreta anularía el primer nivel de articulación, y la música serial, recolocaría en una posición,-que no define claramente-, los dos niveles. Esto le lleva a conclusiones, para nosotros, excesivamente generalizadas, ya que, se tenga o no un punto de vista historicista, lo cierto es que a principios del siglo XXI, tanto la música concreta como el serialismo o la experimentación, son vistos como etapas de las vanguardias, a partir de las cuales, los compositores de finales del siglo XX, encuentran su propio camino, muchos de ellos sin adscribirse a posturas únicas extremas.

Así, en el caso de Guinjoan, y forzando el planteamiento, nos encontraríamos con que su música, no se adscribe ni al serialismo ni a la tonalidad, pero en parte, recaería en el modo de organización de ambos; del primero, en cuanto que organiza el material musical en una serie de matrices de alturas y ritmos, ajenos a la tonalidad, ya que no se da una jerarquización de sonidos, y del segundo, en cuanto que se organizan con un criterio propio de la objetivización sonora, pero, siempre, buscando el lado sensorial de esta organización; de aquí

---

<sup>98</sup> Lévi Strauss, C. Lo crudo y lo cocido. Mitológicas I, Fondo de cultura económica, México, 1986, pp 24-45.

nacen los signos lógicos, que, en la música de Guinjoan, se combinan claramente en estructuras. De aquí que estemos en desacuerdo con la visión de Lévi, que ve en la música del XX ausencia de estructuras y de lógica interna. "(...) *el oyente, privado de la posibilidad de referirse, más o menos inconscientemente, a un mundo estructurado de forma estable, (la sintaxis musical), deberá adherirse, sin la ayuda de mediación alguna, al mundo creado por el compositor*"<sup>99</sup>.

En definitiva, creemos que muchos son los elementos que aportan significación a la música de finales del siglo XX que no son ni siquiera contemplados en las teorías estructuralistas, que pivotan sobre un grado sólo del lenguaje, el estructural; tal es el caso del significado, que se encontraría en el conjunto de relaciones que surgen del doble nivel de articulación en el interior de la estructura de la obra. Para nosotros, la conformación del significado puramente musical, se sitúa en todos los órdenes que categorizan una obra musical, no sólo en la estructura. Si el estructuralismo no puede encontrar estructuras en la música actual, está claro que en ella, además, no puede existir la posibilidad de un significado.

Nosotros creemos por otra parte, **que la categoría de significación es a la música sustancia, no accidente.** Queremos decir con ello, que si se considera que la música tiene la capacidad de significar, en los términos que fuere, esta capacidad sería propia de toda la música, no pudiendo por ello desmarcar a la música contemporánea, o a otra de esta *conditio*, estableciendo condiciones sujetas no tanto a la capacidad de la música de tener un significado, sino a la posibilidad del que lo escucha de captarlo. Estamos seguros de que lo que hoy vemos con la perspectiva de la evolución de estilos, en su momento supuso una ruptura de cimientos en las estructuras musicales, como pudo ser el advenimiento del *Ars Nova*, o de la monodía acompañada del Barroco, y no por ello, deja su música de tener significado.

---

<sup>99</sup> Lévi-Strauss, C. *Ibidem*.

Lo que en la perspectiva sincrónica parece falta de estructura, creemos que con la perspectiva necesaria deja de serlo, y, concretamente en la música actual, consideramos que, *siempre que un compositor organice con un criterio estructural* -tanto si emerge esta estructura al exterior como si no-, *su manera de componer, existe la posibilidad de comunicar*. Este no es sólo el caso de Guinjoan, y su sistema de matrices, sino de otros compositores coetáneos a él, como es Barce, y su sistema de niveles o Halffter y su sistema de anillos. Si algo buscan estos compositores de finales del XX, es la coherencia organizativa del material sonoro, llámese estructura, elementos de organización interna o elementos de articulación.

Nos manifestamos por ello contrarios a las conclusiones a las que llega Fubini en su estudio "Las poéticas de vanguardia", después de revisar distintas propuestas de lenguaje y estructura, porque creemos se queda en una excesiva generalización<sup>100</sup>, que nada tiene que ver con los intentos de los músicos de finales del XX de crear formas y dotarlas de elementos de organización interna, a partir de los cuales, se hace presente su música<sup>101</sup>.

### ***15.1.5. El modelo hermeneútico y nuestra visión***

Otro filósofo que participa de un personal sentido de la significación del arte es Gadamer, uno de los más destacados pensadores del siglo XX, pero con el que no compartimos dos líneas de pensamiento interpretativo. La primera, es la categorización simbólica del arte. El

---

<sup>100</sup>"El hecho es que los compositores de vanguardia concentran cada vez más su interés sobre los elementos meramente técnicos y físicos del sonido, exponiéndose así a caer, al adorar el sonido de semejante manera, en una especie de ingenua actitud de talante místico". Fubini, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Música, Madrid, 1994 (5ª ed.), pág 463.

<sup>101</sup>En este mismo sentido encontramos los certeros análisis de Meyer, quien hace un exhaustivo estudio cognitivo sobre la naturaleza del significado en la música, y lo clasifica en significado absoluto o referencial. A él volveremos en el apartado de psicología.

símbolo<sup>102</sup>, que nos resulta muy interesante en su constitución artística, no es *conditio* necesaria para ésta ( y así, en la música guinjoaniana, n o lo encontramos)

Así, dice que la significatividad de la obra artística reside en *lo simbólico*; "*lo simbólico no sólo remite al significado, sino que lo hace estar presente: representa el significado*"<sup>103</sup>; con lo cual, se evidencia que su teoría no participa de la consideración estética como formulación lingüística, es más; ni siquiera, conceptual. Este punto es totalmente contrario a nuestro planteamiento, ya que hoy, si analizamos la obra de gran parte de nuestros compositores, -léase Halffter, Barce, Soler, Marco, etc.,- es casi incuestionable la validez conceptual de la música actual, se produzca ésta bajo el criterio estético que fuere. En dicha música, y como marco de referencia, tiene cabida el mundo simbólico y el a-simbólico<sup>104</sup>.

Pero no es éste el único punto de desencuentro para nosotros, ya que sigue diciendo "*(...)la representación simbólica que el arte realiza no precisa de ninguna dependencia determinada de cosas previamente dadas*"<sup>105</sup>. Entonces nosotros nos preguntamos ¿dónde reside para Gadamer el carácter de símbolo?

Aunque interesante esta propuesta, creemos que, por una parte, no ahonda en la verdadera naturaleza de la música, y por otra, que no estudia analíticamente en qué

---

<sup>102</sup> Fue la misma psicología la que produjo uno de los pensadores que llevaron la teoría del símbolo a un plano bien distinto del puramente psicológico: K. Jaspers. En 1919 aparecía su *Psychologie der Weltanschauungen*, cuya idea fundamental era "el pensamiento de la multiplicidad de las relaciones entre sujeto y objeto y de los múltiples significados que el sujeto y el objeto asumen". Estos significados eran precisamente los que Jaspers designaba como transparencias simbólicas de la obra de arte, esto e; aperturas hacia la trascendencia. En 1924, escribe su *Philosophie*, en la que se pasa del concepto de *símbolo* al concepto de *cifra*, mostrando cómo la cifra se convierte en lengua y cómo este lenguaje simbólico sería justamente el del arte.

<sup>103</sup> Gadamer, H.G. *La actualidad de lo bello*. *Op. cit.*, pág.90.

<sup>104</sup> Como sabemos, muchos son los compositores que, desde principios del siglo XX, intentaron hacer una música cerebralizada y lo más objetivada posible, ajena a referencias extra-musicales, especialmente en los años de la experimentación más fuerte. No creemos coherente explicar su obra bajo el presupuesto simbólico, ya que le es totalmente ajena como parámetro constitutivo.

<sup>105</sup> *Ibidem.*, pág.93

consiste (o puede consistir) la comunicación en la música, cuestión ésta de vital importancia en la época en la que nos movemos, la era de la comunicación de masas. Veamos que papel ocupa la semanticidad en ella.

### ***15.2. Semiología musical como marco teórico en la obra guinjoaniana***

Tras lo dicho hasta ahora, creemos que estamos en disposición de exponer nuestra visión del signo musical - como elemento a analizar desde la perspectiva musicológica del siglo XXI-, así como nuestra postura teórica general sobre la naturaleza semiológica de la obra guinjoaniana. En ella aparecen elementos clave para la comprensión de este corpus musical, entre los que se encuentran la reconciliación de identidades y la recepción, aspectos éstos que se analizan en distintos capítulos del apartado estético.

Así, al analizar la música guinjoaniana, identificamos siempre forma y estructura, como hemos visto en ese capítulo, con lo que en nuestra argumentación, se constituye en ***signo unificado***<sup>106</sup>, con lo cual, la dicotomía funcional y representativa que aparecía en las teorías de los años 60, 70 y principios de los 80, no se reproduce al eliminarse una de las partes.

A ello se une nuestro punto de vista sobre el significado, ya esbozado en el estudio del estructuralismo, y que lo considera como de naturaleza puramente musical, capaz de referirse a él mismo, y que por ello adopta una distinta naturaleza del lingüístico o del sentimental, ya que se analiza en cuanto que producido "dentro del mundo de

---

<sup>106</sup> El signo y su posibilidad de formar parte de un sistema, ha ocupado teorías y teorías desde que Saussure se ocupó analíticamente de él; actualmente, se presenta con muchas (creemos que demasiadas) definiciones y revisiones. Sólomente en Eco encontramos más de siete definiciones diferentes, a las que contraponen las que emanan de la posibilidad de ser vistas a la luz del hecho artístico, lo que se agranda *ad infinitum* cuando nos centramos en los estudios de semiólogos lingüísticos y de las extrapolaciones que otros musicólogos han hecho, con mayor o menor fortuna, lo que nos llevaría a realizar un estudio sólo del concepto de signo, tan interesante como ajeno a la obra guinjoaniana, y por ello, fuera de lugar en esta tesis.

la cultura". Esta es nuestra postura para la obra guinjoaniana; la consideración autónoma de la música actual como lenguaje, a partir del cual, el compositor elabora un mensaje entendido por el receptor como portador de sentido, en cuanto que los signos musicales comunican contenidos musicales, en una concordancia directa de cualidades que proceden de una misma naturaleza; la musical.

### ***15.3. Semántica y comunicación***

#### ***15.3.1. Contexto; fundamentación teórica***

Como punto de partida, si revisamos la cita de Gadamer anteriormente expuesta, manifestamos que ese nivel de articulación sí se produce en una escucha analítica, a través de la cual, el oyente puede percibir el código personal del compositor.

Optamos pues por partir de aquel concepto de semántica en la música que se refiere a *la posibilidad que ésta tiene de referirse a otra cosa ajena a la propia música, sin más*; es lo que los semiólogos llaman en un sentido general, nivel neutro.

Citamos, y no explicamos por ser de sobra conocidas, las exigencias que ha de tener un lenguaje para la escuela de Saussure <sup>107</sup>; ha de haber un emisor, ( en el caso de la música, éste sería el compositor) un receptor (oyente) un mensaje (los sonidos) un canal (las ondas sonoras en su contacto con el aire), un código escrito (partituras y notación) que ha de ser susceptible de lectura objetivada, es decir, cuya lectura debe ser posible por todas las personas que conozcan los rudimentos del código) y un código hablado (los sonidos) siendo el primero creación abstracta del segundo (como es en el caso de la música). Esta sistema elemental se ve enriquecido con la incorporación de otros conceptos, tales como el término de

---

<sup>107</sup>Saussure, F. *Curso de lingüística general*. Losada, Buenos Aires, 1945.

*interpretancia y de interpretante; Peirce definía este último como el signo o expresión o secuencia de expresiones que traduce una expresión precedente, y el primero como criterio que permite partir de un signo para recorrer, etapa por etapa, todo el círculo de la semiosis*"<sup>108</sup>.

El círculo se amplía con la clasificación surgida a partir de la lingüística tradicional de Barthes <sup>109</sup>, en cuatro categorías de *a) lengua y habla, b) significado y significante, c) sistema y sintagma y d) denotación y connotación*. En los últimos elementos dicotómicos, tiene la música perfecta cabida, como dice el semiólogo a lo largo de su estudio.

Lo más destacado del estudio de Barthes, es, desde nuestro punto de vista, la consideración de que la semiología es la ciencia de *todos* los signos, (en este sentido, nuestro único argumento en contra es el de posibilidad/necesidad de cientificidad de la semiología musical. En este punto, estamos con Eco) <sup>110</sup>.

Por último, citamos a Wellmer, quien considera la música como sistema de signos, y propugna su necesidad de separación del referente lingüístico <sup>111</sup>.

Partiendo de las premisas básicas establecidas por los mencionados semiólogos, que constatan la pertenencia de la música al universo del lenguaje, pasamos al estudio en profundidad de esta tesis.

---

<sup>108</sup>Peirce, Ch. "logic of quantity" en *La ciencia de la semiótica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1974. Notamos que, entre el año en que Peirce escribió este artículo y el año en que ve su traducción al español dista más de un siglo,

<sup>109</sup>Barthes, R. *La aventura semiológica*. Ed Paidós, Barcelona, 1990, pág. 21

<sup>110</sup> Vide la nota al pie de página relativa a Eco, y ampliar con Eco, U. *Signo*. Ed Labor, Barcelona, 1988, libro realmente didáctico en lo que se refiere a estas cuestiones notacionales.

<sup>111</sup>Wellmer, A. *Música y lenguaje*. Ed. Centro de Semiótica de la Universidad de Valencia, Valencia, 1995, pp 3 –11. En este trabajo, de gran concisión, trata sobre la relación entre música y lenguaje en Adorno. Estudio que consideramos de gran importancia, si bien disentimos de las aportaciones personales de Wellmer, quien habla de la música tonal con lo natural.

### **15. 3.2. El modelo musical asemántico de Langer y nuestra visión**

Aunque la autora anglosajona escribió sus obras más importantes a mediados del siglo pasado <sup>112</sup>, sus conclusiones siguen estando presentes, aunque generalmente como refutación, en gran parte de los trabajos hecho en la actualidad. Langer postula en una doble argumentación, que la música no es un lenguaje real, sino que lo es sólo en cuanto que metafórico, y que por otra parte, la música no es una expresión directa de los sentimientos, sino que se constituye como expresión simbólica dotada de lógica. Incidiendo en el primer término de su planteamiento, manifiesta que la música no tiene un vocabulario propio, ya que sus signos no tienen una tralación directa a algo, no son “traducibles de forma fija”. Sí considera que en la música se da la primera parte del binomio significante/significado, y la considera por ello como una “forma significante”, perteneciente al ámbito de la expresión simbólica, aunque después considera que es un “símbolo no consumado”, en el que el significado está implícito pero no explícito; Langer define el símbolo como cualquier medio que permite realizar una abstracción; por ello, la música es simbólica<sup>113</sup>, si bien después, su concepción de símbolo fluctúa en caminos contradictorios, igual que la de significado; en *Filosofía* se refiere al significado funcional, no cualitativo, que todo símbolo posee, mientras que en *Feeling and form* se decanta por la acepción de valor vital en lugar de significado.

En cuanto al segundo apartado, Langer mantiene que la música no expresa sentimientos, sino que sólo los presenta. Sin embargo, no nos queda claro cómo puede una melodía

---

<sup>112</sup> Langer, S. *Philosophy in a New Key*, Nueva York, Mentor Books, 1942 y *Feeling and Form*, New Your, Scribner's, 1953.

<sup>113</sup> Hacemos notar que lo mismo puede ser visto como uno y lo contrario en lo que se refiere a la consideración de la música como símbolo; si para Langer está claro el carácter simbólico de la música, para Pareyson es justamente lo contrario. El niega la naturaleza simbólica de la música porque “no representa nada fuera de ella”. Pareyson, *Op. cit.*, pág 130.

de Mahler no expresar algo que está diciendo, cómo puede separarse el nivel de la enunciación y el de la expresión en el plano real de la música.

Langer manifiesta que una de las características principales del lenguaje es su transparencia con respecto a las cosas y a partir de este núcleo, se encarga de elaborar su teoría; este principio, que Langer presenta como incuestionable, entraña en sí mismo cierta aporía, ya que confiere una capacidad inherente de comunicación al lenguaje hablado, lo que en realidad no deja de ser un código de símbolos convencional, (lo que estaría más en consonancia con las tesis de un Lévi Strauss o de un neopositivismo Wittgensteniano), en el sentido que le da Saussure de hecho *artificialmente* por los hombres.

La única diferencia entre el grado de semanticidad del lenguaje hablado y del lenguaje musical estriba, a nuestro juicio, en que en el primero, la convención es aprehendida y asimilada como tal, constituyendo el lenguaje hablado una de las bases culturales del hombre (considerando la cultura en su expresión más abierta, como todo aquello que no es naturaleza), mientras que el lenguaje musical, que también se aprehende por convención, obedece a otros códigos de aprendizaje, que *en el lenguaje son de naturaleza demostrativa y en la música sólo indicativa*.

Si aceptamos que, en un sentido muy general, el significado implica una asociación entre lo interno y lo externo, ambos lenguajes tienen como fin la representación de objetos, (ver a tal efecto las teorías semióticas de Charles Morris) mediante la abstracción de éstos: trasladarlos del plano de la realidad (en cuanto que existencia) a una meta-realidad de categoría diferente. La representación de pensamiento/sentimiento que realizan las palabras con su código sintáctico es análogo a la representación musical (de distinta naturaleza, pero representación, pues posee un código propio de signos, significantes y contenidos -notas, partituras, sonidos, etc).

Concluimos pues que, *nosotros consideramos la aportación semántica, además del simbólico de la música, pero no en su*

*identificación con el lenguaje hablado, del cual no deriva ni en sustancia, ni en naturaleza, ni en concordancia. Nosotros consideramos a la música como un metalenguaje, como un lenguaje que significa por referencia a otros lenguajes. De ello se derivaría como incuestionable el que la estética sería un significante respecto al lenguaje artístico.*

### **15.3.3. El modelo formalista y nuestra visión**

Continuando con las objeciones de los teóricos formalistas, estos sostienen que la música no tiene un vocabulario porque carece de términos dotados de una referencia *fija*, con lo cual el símbolo artístico, y musical en concreto no puede, a diferencia del lingüístico, traducirse en otros términos. Nosotros pensamos que el hecho de que la referencia lingüística sea fija es *per se* una cualidad, una característica añadida al lenguaje hablado, y no constituye en sí misma parte de su esencia.

En un plano de lectura básico, esta cualidad puede resultar caracterizadora del sistema lingüístico, pero en un nivel de análisis más profundo, creemos firmemente que se manifiesta como una cualidad inherente al propio desarrollo del lenguaje, y que no constituye en sí misma una *conditio sine qua non* y que éste, al margen de dicha cualidad, se establece como tal lenguaje gracias a una serie de elementos básicos (*vide supra*) configuradores de la comunicación.

Podemos pensar por ejemplo en aquellas palabras que le son tan propias a ciertos idiomas, cuya traducción nunca es exacta porque no existe ese vocablo que fije exactamente su traducción (es el caso de *evening* en traducción de inglés a español, etc) o incluso, yendo más lejos, en aquellas palabras imposibles de traducir; nosotros pensamos, pues, que no puede ser tomado en igualdad de terminología lo que constituye una cualidad y lo que constituye una función.

Existen, pues, una serie de características que configuran el lenguaje hablado; si la participación de todas

ellas fueran necesarias para legitimar la existencia de otro lenguaje, ya no sería ese otro, sino que sería el mismo; si creemos que pueden tomarse unos elementos básicos constitutivos y en este punto hay coincidencia de criterios <sup>114</sup> (otra cosa es que los formalistas o Langer consideren que estos elementos son suficientes para categorizar un lenguaje).

El axioma de los teóricos formalistas, que, para negar cualquier significado a la música manifiestan que "*el único significado apropiado de la música es la música misma* <sup>115</sup>" constituye en sí, amén de un cierto retruécano, un axioma cuando menos paradójico, que queda inconcluso; inmediatamente surge la pregunta de ¿qué es la música? La respuesta debería de tener un sujeto y un predicado, en definitiva, un contenido. Estos teóricos no responden a la pregunta <sup>116</sup>.

En el polo contrario, uno de los pensadores actuales quien sí ha manifestado la categoría de lenguaje de la música es Nicolas Ruwet <sup>117</sup>, aunque no profundiza demasiado en sus tesis.

Nosotros consideramos que, en un grado no de comparación, sino de estudio constitutivo propio, *la técnica musical es a la música, desde un criterio funcional, lo que la sintáctica es al lenguaje hablado*; la técnica musical constituye la estructura lingüística de la música; los elementos constitutivos del lenguaje musical, (intervalos, escalas, tonalidades, ritmos, etc) se escriben e interpretan conforme a la convención, que lo hacen un código universal en un grado interpretante mayor que el lingüístico, ya que los significados lingüísticos están sujetos a la contingencia de

---

<sup>114</sup>"Percibimos la música como forma significativa, y, no conseguimos delimitar con exactitud el contenido del significado". Enrico Fubini *Op. cit.*, pág. 90

<sup>115</sup> Rowell, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música*. Editor tboitg

<sup>116</sup> Y cuando lo hacen, remiten a la trascendencia, cómo si ésta fuera una fuente de explicación absoluta.

<sup>117</sup> Ruwet, N. *Posibilidades y límites de análisis estructural*. José Vidal-Beneyto (ed.), Madrid, 1981.

cada idioma, mientras que en la música, el signo adquiere un significado universal, al margen del *background* lingüístico de quien lo interpreta; (un 3/4 con negra =65) es leído como signo y emitido como significado del mismo modo por un intérprete francés, mujer, joven, violinista que por otro israelí, hombre, anciano y pianista.

#### ***15.4. Demarcación de los niveles semiológicos en la obra guinjoaniana***

Nuestra consideración personal acerca de la capacidad semántica de la obra guinjoaniana se articula en torno a dos polos principales;

a) la inclusión de la música contemporánea en el ámbito sistemático de los signos y por otra,

b) la consideración de ésta como lenguaje.

Dentro de este subapartado, nos adherimos firmemente a la postura tomada por Boulez, y recogida en su obra *Puntos de referencia*; el compositor mantiene que "(...) de hecho, 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"<sup>118</sup>. Ahondando en la asimilación lingüística, citamos las teorías expuestas por R. Wollheim<sup>119</sup>, -uno de los más destacados filósofos analíticos, quien llega a la conclusión de que la expresión artística, -y concretamente la música-, es también lingüística, siendo la función expresiva del lenguaje la predominante en la actividad artística.

Por ello, exponemos a continuación que, nuestro acercamiento a la obra guinjoaniana se realiza desde una semiología *interpretativa*, que se ha realizado en los análisis, y que categoriza la **sintáctica musical** como la *búsqueda de su lógica formal* y la **semántica** como el *estudio concreto de sus entidades lógicas menores*. Esto nos da como

---

<sup>118</sup>Boulez, P. *Puntos de referencia*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1996, pág 164.

<sup>119</sup>Wollheim, R. *El arte y sus objetos*. Ed Seix Barral, Barcelona, 1972.

resultado una serie de teorizaciones semiológicas sólo válidas para la obra de Guinjoan; (como el papel funcional de la tercera menor o el acorde de séptima, la significación que alcanza la *humanización instrumental*, etc) *ergo*, realizaríamos una semántica construida a la carta, que parte y finaliza en unos pre-enjuiciados *a priori*; creemos finalmente, que el lenguaje universal de Guinjoan se crea más que en unos significados, más que en una semántica, en el propio estilo en constante evolución, en el "mito" de la mediterraneidad, en la construcción musical.

En suma; que si el reto semiológico nos resulta enormemente atractivo, creemos que los intentos de crear un sistema semiológico propio para la obra de Guinjoan nos harían, sí, asignar unos significados concretos según nuestro parecer, que serían totalmente discutibles desde otras ópticas; (lo cual es la tónica general de los intentos semiológicos que leemos hoy en día). Creemos que es evidente que, el planteamiento semiológico funcional totalmente en el nivel especulativo, lo que no ocurre cuando se intenta concretar y relacionar signos y significados musicales. Nosotros no aportamos nuestros intentos sistematizadores semiológicos en esta tesis porque creemos que no es el ámbito adecuado, ya que el ámbito de la investigación doctoral creemos que debe ser riguroso con los presupuestos a los que llega, y, actualmente, ningún intento de sistema de semiología para la música de finales del XX ha dado unos resultados sólidos. En esta tesis intentamos aportar más que sugerir, significar más que proponer y en definitiva, definir más que comparar.

## **16. ECLECTICISMO EN LA OBRA GUINJOANIANA; MÚSICA DE SÍNTESIS**

### **16.1. Introducción**

Guinjoan es uno de los pocos músicos actuales en el que sus inquietudes y sus especulaciones acerca de la composición y de la técnica musical trascienden a la obra compuesta, llegando a tomar cuerpo definitivo en ella, de tal modo que cada una de sus obras supone un pequeño proceso completo, acabado y resuelto en sí mismo. Esto es así porque el compositor, no especula estéticamente sin más, no "teoriza" sobre aspectos abstractos, sino que todas sus reflexiones y la explotación de técnicas y recursos musicales diferentes se deben y tienen como objetivo el sonido real, la plasmación sonora de unos esquemas apriorísticos en la obra, bien formales (por ejemplo, la utilización de la forma tema con variaciones, o la forma ternaria, o la composición con formantes) o bien técnicos (explotando al máximo los recursos de los distintos instrumentos).

Esto hace que al músico se le considere dentro del polivalente término de *eclecticismo*, que, en el caso de Guinjoan significa, *grosso modo*, que no se adscribe sin más a un modo determinado de entender la música, sino que trabaja la composición combinando y fusionando distintos lenguajes.

En un sentido más riguroso, y ahondando en el carácter constructivo de sus composiciones, y observando la línea evolutiva de éstas a lo largo de su trayectoria, el término " ecléctico " debe ser matizado, en el sentido de que cada composición es el resultado de su profundo compromiso con la realidad musical, con sus criterios sobre la música actual; así cada obra resuelve unos problemas técnicos concretos y unos procedimientos compositivos específicos, que, una vez resueltos, quedan manifestados

sensorialmente; permanecen en la obra, sintetizándose así el resultado obtenido.

Por ello el compositor no se adscribe a un mismo procedimiento a través de los años, ya que ello contrariaría el espíritu con el que el músico se acerca a la composición, e incluso a la vida misma; la búsqueda constante le llevan a escribir obras rigurosamente seriales, otras en las que experimenta con la flexibilidad y la indeterminación, otras en las que interviene la electroacústica y otras más tradicionales en cuanto a su esquema formal; sin embargo, si vemos retrospectivamente el conjunto de sus creaciones, observamos cómo hay en ellas denominadores comunes - de índole estética y estilística- que hacen que dicha trayectoria sea homogénea, y siempre creativa.

En suma; si bien algunos críticos han tildado al músico de "eclectico" sin más, para nosotros, ese término no es el idóneo para definir a Guinjoan, ya que en toda su obra, desde las primeras composiciones hasta las actuales, se dan una serie de elementos comunes, que se mantienen como seña de identidad a través de sus obras, independientemente de la técnica que el compositor utilice.

## ***17. EL FACTOR TIMBRICO EN LA OBRA GUINJOANIANA***

### ***17.1. El timbre como umbral receptivo de la obra guinjoaniana***

El timbre es uno de los elementos de mayor importancia en la obra de Guinjoan, toda vez que constituye, en líneas generales, el primer nivel de percepción necesaria como umbral receptivo. Es además uno de los parámetros sonoros que Guinjoan prioriza a la hora de construir su música, hasta tal punto que podemos decir que el timbre ejerce un papel funcional de primer orden en la obra guinjoaniana.

La utilización del timbre por parte de Guinjoan y el interés por convertirlo en uno de los elementos no solo expresivos, sino estructurales, se adscribe a una de las concepciones tímbricas de la música contemporánea, la que jerarquiza y organiza en torno a este componente el conjunto de la obra.

En la música de Guinjoan, el timbre no es únicamente un elemento portador de colorido y efectismo sonoro, sino que tiene un papel funcional en el mismo grado de desarrollo e importancia a la hora de estructurar sus obras que los otros elementos del sonido, a los que se les ha consignado esta función ya desde siglos atrás. En este sentido de revalorización tímbrica dentro del conjunto, Guinjoan ha estudiado con rigor los hallazgos que en este sentido, se hallan en la obra de Ravel, y que el compositor tuvo ocasión de conocer profundamente durante su período de formación en la capital francesa.

Sin embargo, aunque el manejo tímbrico en sus partituras responde a una seria necesidad de construcción y no a un mero recurso que potencie con su expresividad la sonoridad de determinado fragmento, no hay duda de que éste se ve extraordinariamente resaltado por un "sonoro uso de la tímbrica" de verdadera dimensión acústica.

Creemos que ello obedece y se subordina en última instancia al fin estético de la música de Guinjoan, que se refiere a la comunicación y a la expresión de una realidad vital, enérgica y mediterránea.

### ***17. 2. Integración funcional del timbre en la obra guinjoaniana***

La integración funcional del timbre dentro de la obra es llevada a cabo por Guinjoan con un máximo de rigor y control, de tal modo que el resultado sonoro es en cada caso, el que el compositor ha querido. Sin embargo, y corriendo el riesgo de generalizar, es una constante en el tratamiento en partitura de este parámetro que, a pesar de ser explotado hasta el límite de sus posibilidades, no lo hace en el sentido de procura de excesos sonoros por saturación, distorsión o confusión sonora, sino que siempre subyace el interés por el sonido, por el sonido que el oyente siempre pueda percibir como tal sonido, y no como miscelánea confusa de tales o como bloques de "forma continua", al modo ligetiano.

Y cuando Guinjoan ha llevado la partitura al límite de la experimentación tímbrica, (como por ejemplo el caso de *Tensión Relax*, para sólo de percusión o *Neuma*, para tres solistas de flauta), ésta se mantiene dentro del límite del sonido desde el punto de vista de percepción nítida para el oyente, de tal modo que podemos decir que el límite en la explotación tímbrica del sonido está en la obra guinjoaniana en las posibilidades de percepción sonora del oyente. En última instancia, la obra de Guinjoan está pensada y construida para un oyente al que tiene vivo interés en comunicar; este interés por hacer llegar su mensaje al oyente del modo más completo posible, es el que marca el límite en el empleo de recursos tímbricos.

Esta conjunción de explotación tímbrica y resultado sonoro "dirigido", se manifiesta en la multiplicidad de texturas resultantes de otro tanto de intenciones igualmente plurales; así, por ejemplo, podemos decir que

Guinjoan eleva a un grado simbólico algunos procedimientos tímbricos, *v.gr*; la conversión de ruido en sonido en obras como *Ab Origine*, para conjunto orquestal y *Neuma*, para tres flautas solistas, -piezas en las que los recursos tímbricos acentúan la figura sonora de la lucha-, o la sublimada expresión de soledad de *Elegía*, para violoncello; en este último ejemplo, la pronunciada soledad con la que el compositor concibió estéticamente la obra se plasma en la austeridad sonora de un sólo instrumento y en la desnudez y sobriedad tímbrica del discurso sonoro. Cuando así es, se produce una relación inmanente causa-efecto entre pensamiento y realización musical, lo que podríamos denominar plasmación objetiva del pensamiento musical, que en el caso de Guinjoan se efectúa claramente en el plano tímbrico.

## **18. EL MOVIMIENTO Y EL TIEMPO EN LA OBRA GUINJOANIANA**

*Organizar musicalmente el tiempo significa trascenderlo*

Boris de Schloezer

### **18.1. Porqué tratamos el movimiento en el apartado estético**

Creemos que uno de los rasgos estilísticos más destacados de la música guinjoaniana es la del movimiento conseguido como elemento de composición. Nosotros partimos de la observación de este parámetro a través de la visión fenomenológica de la obra, *i.e.*; de su forma, su materia y su contenido.

Aunque en los distintos análisis que hemos planteado en esta tesis estudiamos la articulación de los *tempi*, o el movimiento en su aspecto concreto, creemos que era necesario teorizar sobre este concepto en la música de finales del siglo XX, porque una cosa es analizar el movimiento en una obra en concreto, contraponiendo sus elementos constantes y los variables, viendo como se combinan, (por ejemplo, alturas iguales y diferentes duraciones, ritmos, etc) y otra cosa muy distinta es considerar la movilidad como factor estilístico.

Incluimos pues, este estudio en el apartado estético, porque consideramos el movimiento como una propiedad de la sustancia musical; en torno a este postulado hay dos concepciones: una analítica, que da cuenta del movimiento a través de los factores que lo crean y otra, globalizadora, que ve el movimiento como una propiedad de conjunto de la materia trabajada, siendo su objeto es el de establecer una tipología de formas del movimiento.

En suma; tratamos este concepto y su desarrollo en este apartado reservado a la estética porque su planteamiento no puede ser explicado en otro campo, o al menos eso

creemos, ya que "en ese ir un sonido tras otro, en ese momento sonoro presente y ahora ya pasado para dar paso a otro presente, coexisten y se dan existencia entre sí el tiempo de la interpretación (del sujeto activo) y el de la recepción (del sujeto pasivo)." No podíamos sino deternos y reflexionar sobre ello.

### ***18.2. Hacia una tipología de factores de movilidad y de las formas en movimiento***

Al mismo tiempo, y tras reflexionar sobre la música actual, creemos que en la obra guinjoaniana, el movimiento no se constituye de ninguna manera de una suma de parámetros (consideramos aquí parámetro como factor cualitativo), sino que posee un elemento de coherencia interna que determina la coordinación de las partes sucesivas de su morfología y la cohesión de un sistema propio de factores que lo instauran.

Chantal Maillard llega incluso más allá en sus afirmaciones e identifica la coincidencia de ritmo y duración con el tiempo estético <sup>120</sup>. Para nosotros, en la escucha, (como la visibilidad para Maillard) se procura la consistencia del movimiento, los límites y el sentido de organismo; en la escucha se cumple la finalidad interna como entelequia.

### ***18.3. El movimiento y el tiempo en la obra guinjoaniana; una aproximación general***

Ambos conceptos nos parecen de gran importancia en un intento de pensar estéticamente la obra de un compositor del siglo XX, como ocurre en esta tesis. Nosotros sólo ofreceremos una visión muy global, en la que aparezcan los términos más sobresalientes y articuladores de la obra guinjoaniana. Como punto de

---

<sup>120</sup>(...)Podría suponerse que esta coincidencia es lo que haría "reconocible" un ente para otro; más aún, es lo que le daría carácter de ente, pues lo ente se define por su consistencia, es decir, por que consiste en algo para mí". Maillard, C. *La razón estética*, *Op. cit.*, pág.21.

partida manifestamos que nos ha ocurrido con los estudios estéticos sobre el movimiento y el tiempo relativos a la música actual lo mismo que pasaba con los semiológicos. Son más sugeridores que científicos (en el sentido de verificables en sus términos), y por ello, nosotros nos atenemos exclusivamente a aquellos conceptos, que una vez definidos, pueden ser verificados mediante la contrastación, y dejaremos para otros trabajos de menor carga científica la aportación de estrategias de aproximación al fenómeno temporal y al movimiento.

Por ello, ofrecemos a continuación una valoración de ambos términos en cuanto que están claramente presentes en la obra de Guinjoan; por su propia naturaleza, el movimiento se establece en el ámbito de lo real (de la música como hecho sonoro) y el tiempo en el ámbito de lo abstracto (de la música como teleología).

#### ***18.4. El movimiento***

A la hora de plantearnos el movimiento como factor en juego de la música del XX, creemos que hay que disociar desde el primer momento lo que consideramos "factores de movilidad" y "formas de movimiento", una vez que Vecchione estableció científicamente las bases de estos conceptos en 1985. Subyace en su estudio la necesidad de definición del movimiento únicamente a través de la definición de los factores que lo crean, lo cual no significa que éste sea producto de la suma de los primeros.

Así, entre los factores de movilidad existentes en la obra actual, Vecchione distingue entre constantes y variables, siendo los primeros los que permanecen en el curso de una obra, en un nivel de pregnancia, y que pueden ser de distinto orden-que en el caso de Guinjoan, sería el timbre en *Neuma*, o el intervalos de 3º en la *Cadenza*, y los segundos, todos aquellos que se subordinan en importancia al primero.

Estos factores son percibidos de distinta manera, si en la obra intervienen pocos instrumentos, o no. Si la obra es

orquestal, esta diferenciación de factores puede llevarse también al terreno de la oposición interparamétrica; así, entre partes solistas u orquestales, ritmos binarios o ternarios, ritmos simples o compuestos, dinámicas fuertes o débiles o *tempi* lentos o veloces, por poner un ejemplo. Entran todos estos elementos en juego, porque los factores de movimiento *operan en todos los parámetros* de la obra. En el caso de Guinjoan, esta consideración nos parece casi irrefutable, ya que en gran parte de sus obras, resulta tan decisivo el papel que juega el timbre, o la contrastación dinámica o textural, que creemos, son factores de sutancialización del movimiento en la misma medida como lo puede ser el tempo <sup>121</sup>.

Otro estudio sobre el movimiento en la música actual que nos ha servido como contexto sobre el cual pensar el movimiento en la obra guinjoaniana, es el realizado por el compositor Laurent Cuniot titulado "Le mouvement comme valeur du langage musical", y publicado en la *Revue de Analyse Musicale*. En él establece que la característica esencial del movimiento es la manera en la que se articula alrededor del principio de tensión y relajación<sup>122</sup>. A partir de aquí establece todo un sistema de elementos que inciden en esta visión dialéctica de la construcción del movimiento. Creemos que en esta visión encuentra la obra de Guinjoan eco teórico, lo que queda patente en su pieza *Tensión Relax*, cuya articulación discursiva toma cuerpo a través de la contraposición de climas en un movimiento único.

#### **18.4.1. El movimiento en la música de Guinjoan**

Podemos establecer que, en la obra de Guinjoan, se dan cita tanto variables continuas, en las que la trama se construye con valores muy próximos (los temas

---

<sup>121</sup>Vecchione realiza un estudio muy pormenorizado sobre la naturaleza de las variables, lo que le lleva a categorizarlas en cuantitativas y cualitativas, graduales, métricas, nominales, etc. *Op. cit.*, pp 19-23.

<sup>122</sup> Cuniot, L. *Op. cit.*, pág 24.

generadores de *Nexus*, o de la *Segunda Sinfonía Ciudad de Tarragona*), y variables discontinuas, que generan un movimiento por saltos. Además, la polirritmia, que es una constante en la obra de Guinjoan como vimos en los análisis, da como resultado una trama en constante *movimiento interno*. Además, en la obra de Guinjoan, adquiere un gran desarrollo la *divergencia*, -entendida ésta como factor de movimiento- ya que, cuando hay varios parámetros móviles, (alturas, ritmo, dinámicas, etc) éstos no suelen evolucionar en paralelo.

### **18. 5. El tiempo**

Así, en un sentido ontológico de "tiempo"<sup>123</sup>, Guinjoan hace música ligada a su tiempo, pero no en el sentido más restrictivo del término, como servidor de éste. En este sentido, reproducimos las palabras de Pareyson, que llevan al extremo este planteamiento cuando dice que "*está claro que un arte ligado enteramente a su tiempo es arrastrado por éste*"<sup>124</sup>. Todo esto nos lleva a plantearnos que, una cosa es el destino percedero del arte<sup>125</sup>, y otra es la concepción de historicidad del arte, que consiste por un lado en el hecho de que en la obra de arte entra, para nutrirla en su interior, toda la época en la que surge, reflejada en la personalidad viviente del artista, y por otro en el hecho de que la obra de arte continúa viviendo en el tiempo, con la perennidad de

---

<sup>123</sup> La concepción del tiempo como ente ha ocupado a los grandes filósofos de todos los tiempos. Nosotros partimos de las teorías que han sido decisivas para la determinación del arte de finales del siglo XX. Nos referimos a Heidegger, y su obra, *Ser y tiempo*, a Badiou, con *Le etre et l'eveniment*, o la interesante aportación de Gisèle Brelet, "Música et estructura" quien estudia la especificidad del tiempo en la música respecto a las otras artes, basándose en gran medida en las posturas de Henry Bergson y su diferenciación entre tiempo liso y tiempo estriado.

<sup>124</sup> Pareyson, L. *Op. cit.*, pág. 19. Aunque estamos de acuerdo en gran medida con estas palabras, la generalización no lleva más que a la refutación; lo que sí es evidente para *alguna* pintura académica del XIX, o para *ciertos* premios de la Academia de Roma, no lo es por ejemplo, para los *Beatles*, que, partiendo de una música masiva en un contexto histórico, geográfico y social han sobrepasado todos esos límites.

<sup>125</sup> "Escribo para el presente, no para el futuro". Guinjoan, J. Entrevista en la revista *Ritmo*, 1986.

un valor que suscita una serie infinita de reconocimientos, repeticiones, imitaciones y prolongaciones.

Bernard Vecchione, responsable del laboratorio de informática musical de Marsella, fluctúa entre concepciones totalmente distintas cuando se refiere al tiempo en la música actual, y así lo ve como un "medio de expresión", en un sentido general, y como "característica global de la materia musical y de la forma"<sup>126</sup>, identificando así ambos conceptos y considerando el tiempo como parte intrínseca, como "accidente" que no es sustancia de la forma. Nuestro punto de vista, no es exactamente el mismo.

### ***18.6. Nuestra visión; el tiempo estético***

Muchos han sido los estudiosos que se han planteado esta especie de dilatación del tiempo que tiene lugar en la actividad estética<sup>127</sup>. Se ha hablado de huecos de temporalidad<sup>128</sup>, de ruptura del tiempo sucesivo, del horizonte temporal<sup>129</sup>, de tiempo suprahistórico, etc.

Sin duda, una de las teorías temporales más interesantes es la que se debe a Brelet, citada anteriormente. Nos referimos a su concepción del tiempo objetivo y subjetivo en la forma musical, haciendo así una apuesta "real" por la duración pura, que en Bergson tenía siempre un referente inmaterial, y en Brelet se convierte en la forma. De la contrastación de estas teorías surge nuestra visión del *tiempo estético* en la obra de Guinjoan, que sintetizamos de la siguiente forma.

---

<sup>126</sup> Vecchione, B. "Eléments d'analyse du mouvement musical". *Revue de Analyse musicale*, nº 8, París, 1987 pág 17.

<sup>127</sup> Entre los estudios musicológicos españoles, destacamos los llevados a cabo por el profesor Bonastre en *Música y parámetros de especulación*. Ed. Alpuerto, Madrid, 1977, especialmente el epígrafe "Del carácter temporal de la música", pág 85.

<sup>128</sup> Chantal Maillard. *La razón estética*. *Op. cit.*, pág.106.

<sup>129</sup> Fraisse, P. *Psychologie du temps*. París, P.U.F, 1967. Teoría aunque interesante, no válida para la música no tonal, ya que en ella tiene un papel decisivo la memoria como organizadora temporal del juego dialéctico entre elementos nuevos y elementos conocidos.

### ***18.7. La forma, o tiempo suspendido y la articulación formal, o tiempo expandido***

Haciendo una traslación a la obra de Guinjoan, creemos que una manera de articular conceptualmente el tiempo puede devenir de la percepción secuenciada de las citas que emplea y cómo éstas son expuestas en su propio lenguaje. Creemos además, que este planteamiento teórico tiene su respuesta en la praxis del análisis, en el que hemos hecho hincapié en poner de relieve la articulación temporal como organizadora de la forma; pero para nosotros, organizar la forma no es trascenderla, no es que ésta se convierta en la articulación temporal, al modo de Stockhausen, quien llama a la forma "campo temporal", en el sentido de que "la estructura de una obra no se debe presentar más como un desarrollo del tiempo, sino como un campo temporal no direccional"<sup>130</sup>.

Aunque esta propuesta nos resulta muy interesante, creemos es ajena a la obra del músico catalán, ya que éste tiene siempre presente el marco formal de sus obras, tanto en el estadio de pensamiento previo como en el compositivo, como así puede verse en el análisis, en un plano que nosotros consideramos atemporal, de "tiempo suspendido". Distinguimos pues, forma ***como propia del plano espacial***, y articulación formal, ***como propia del plano temporal*** para la obra guinjoaniana, de lo que el esquema formal sería el ejemplo del primer término, y la sucesión de elementos motivicos, derivaciones y desarrollos, lo serían del segundo.

Si incidimos en el aspecto de la coherencia del mensaje musical, el tiempo aparece entonces como parte activa de ésta, como "voluntad de permanencia en la unidad". Muchas son las obras de Guinjoan que se articulan en torno a este planteamiento, que se *hace*

---

<sup>130</sup>Nicolas, F. "Comment passer le temps...selón Stockhausen". *Revue de Analyse Musicale*, nº 6, 1987, pág 53.

*plenamente música* en las obras escritas con un único material en constante transformación paramétrica.

### ***18.8. El tiempo en la escucha y en lo escuchado***

Esto nos lleva a planteamos la relación entre el tiempo *de la escucha* y el tiempo *de lo escuchado* en la música de Guinjoan; cómo se hace presente lo que acaba de terminar y cómo ésto se intuye en lo que ha de venir, sin por ello, desvirtuar el valor que el instante musical tiene en sí. Este planteamiento del *continuum* sonoro nos ofrece una visión diferente de estas obras, como es el caso de *Pasim Trio*, compuesta a partir del *Dies Irae* como única cita melódica en constante transformación. En un sentido estético diferente, podemos pensar el tiempo relacionado con la obra de Guinjoan en cuanto que es interpretado, y como, tal, *toma existencia*. En relación a ello se expresa los analistas del "tiempo fisiológico del oyente" frente al tiempo ontológico como tal, cuando manifiestan que nada tiene que ver el tiempo real, mensurable en minutos y segundos (si es que eso es en realidad, el tiempo) con el tiempo virtual, en el que transcurre la obra<sup>131</sup>.

---

<sup>131</sup>Vide obras citadas en el apartado 2.2.1.

## **19. LA MUSICA GUINJOANIANA Y EL PUBLICO** <sup>132</sup>

### **19.1. El concepto del "público de música actual " en la perspectiva estética**

Creemos que, ya iniciado el siglo XXI, resulta innegable que el carácter social y el carácter personal del arte, lejos de oponerse mutuamente, están unidos y que en esta relación debe plantearse la cuestión del público.

Tan sólo por el hecho de hacer arte, el artista "funda" un público, prevee su punto de vista, moldea sus gustos y, en cierto modo, determina su sensibilidad. No queremos decir con esto que el artista deba tener en cuenta al público; por el contrario, constatamos que, según manifiestan algunos de nuestros compositores vivos más emblemáticos, ellos no piensan más que en hacer arte, y por eso mismo, crean su público <sup>133</sup>.

En este mismo sentido se manifiestan algunos estetas, refiriéndose a que el artista no debe buscar el efecto de la obra, sino sólo su existencia, ya que en la obra de arte *el efecto y la existencia forman un todo de manera tal que subordinar la existencia al efecto es destruirlos a ambos* <sup>134</sup>.

Si se centra toda la atención en el público, la cuestión se tiñe de un color pesimista, tanto en el panorama español como en el europeo. Citamos como ejemplo las palabras de Ortega y Gasset relativas a lo que él denomina en *La rebelión de las masas* "arte nuevo". *"La "gente" no entendía el "arte joven". Lo característico del arte nuevo, desde el punto de vista sociológico, es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden"*.

---

<sup>132</sup> Aunque el papel del público será tratado más de cerca en el apartado psicológico y sociológico, la relación entre éste y la música actual creemos debe ser cuestionada también en el ámbito estético.

<sup>133</sup> Esta afirmación, que nos parece de gran belleza moral, creemos que no corresponde totalmente a la realidad de consumo actual, que funciona con otros mecanismos de control, y que la hacen mucho más compleja, (y por ello, mucho más interesante), de lo que reflejan las palabras arriba mencionadas.

<sup>134</sup> Pareyson, *Op. cit.*, cap. 23.

En una línea de discurso similar, nos parece realmente interesante observar los puntos comunes que se encuentran en el pensamiento de ambos filósofos sobre el arte nuevo, especialmente su común visión de que el arte nuevo proponía la deshumanización del arte y eludir toda falsedad en su realización, incluso dando la espalda a su sociedad. A partir de aquí, ambos siguen líneas de pensamiento diferentes. No podemos obviar la consideración que Adorno tiene del público como ente social "cargado de intenciones", aunque nosotros nos separamos totalmente de esta postura: "*Cuando el público cree comprender, no hace sino percibir el molde muerto de lo que custodia como patrimonio indiscutible, y que desde el momento en que se ha convertido en patrimonio, es algo ya perdido, neutralizado, privado de su propia sustancia artística*"<sup>135</sup>. No participamos de la visión del público como "sujeto social activo", que no puede diferenciar la carga estética de la obra que escucha, y con ello, comprenderla, en los límites marcados por la percepción. (¿acaso no somos todos público? Adorno también lo fue, y pudo ir más allá en sus apreciaciones de lo que aquí da a entender).

También analizamos las palabras que sobre "el deber ser" de una obra mantiene Pareyson y la escuela de Turín para su correcta percepción como artística por el público, en una especie de tratado *al modo Castiglioni*, por la carga de moralidad y el énfasis en el "deber ser" que mantiene todo el discurso.

Sabido es que "el deber ser" se mantiene en un campo de operatividad eidética, campo por otra parte desde el que el compositor trabaja y reflexiona. (Aunque, en muchos casos, la excesiva carga moral de lo que *debe ser* la música contemporánea, distorsiona lo que en realidad *es: música*, y éste debe ser el objeto de trabajo, estudio o interés, y no tanto sus etiquetas).

Desde un planteamiento fenomenológico, constatamos que, la música contemporánea no es recibida por el

---

<sup>135</sup> Adorno, T.W. *Filosofía de la Nueva Música*. Ed. Sur, Buenos Aires, 1966, pág 15. (trad.) *Philosophie der neuen musik*. Europäische Verlagsanstalt GmbH, 1958.

mismo público que consume objetos artísticos, desde el ámbito de la comunicación, sin más, (ámbito en el que, por otra parte, se desarrollan obras que no necesariamente corresponden al criterio de arte ya que no obedecen a la exigencia mínima de creatividad, formatividad o coherencia).

### ***19.2. En relación a la música de Guinjoan***

De ello inferimos que la noción que puede determinar el carácter social de la música guinjoaniana es la de *expresión*, que se adecúa con mayor rigor a la capacidad comunicativa propia del ser artístico.

Esta expresión de la obra existe como tal, ya que llega a un público, con lo cual, el problema obra de arte -público, recae más bien en definir y cualificar a este último, más que en analizar las características de expresividad de la pieza musical en sí. El público de la obra guinjoaniana, como ocurre con el público de la música del siglo XX en general, ha sido "fundado"<sup>136</sup> por ésta. Empleamos exactamente el término fundar en el sentido de que esta tipología de música nueva no comparte totalmente presupuestos estéticos ni estilísticos con la música clásica o tonal, con lo cual, el público no está directamente derivado mediante lo que Pareyson denomina una "desviación natural" e histórica de la música precedente; al no sobrevenir este arte *naturalmente*<sup>137</sup> al anterior, el público de la nueva obra es creado por esta nueva realidad.

A través de ello, la relación música nueva/público, se desenvuelve en una dialéctica de espejos, en el sentido de que ese público creado por la obra nueva, se ve así mismo reflejado en ella, ya que son fruto de una misma sociedad,

---

<sup>136</sup>Pareyson, L. *Teoría del arte*. Ed. Marzorati, Milán, 1965.

<sup>137</sup>Es en esta acepción de "natural" en la que disentimos de Pareyson y su escuela; ya que, creemos, lo que desde la perspectiva actual se ve como producto de una evolución "natural", no fue percibida así por sus contemporáneos, como ocurrió por ejemplo con la implantación de la monodía acompañada monteverdiana. Creemos que, la mirada del musicólogo, no puede unificar en una suave visión lo que fueron drásticos cambios en los estilos históricos precedentes.

y de lo que es más definitorio, de exigencias estéticas y expresivas comunes.

La música de Guinjoan no refleja un mundo acabado, sino que expresa un mundo nuevo, en movimiento, instalándose con ello en la realidad de la que participa plenamente su público.

### ***19.2.2. Interacción entre música y público***

Si a esto añadimos el resultado del análisis sociológico sobre la música de finales del siglo XX, que da como resultado que la obra de arte actual no está sujeta a la contingencia del gusto masivo, sino que se rige por sus propios cánones de exigencia expresiva, -por lo cual no depende de este público-, se refuerza aún más su función social, ya que no aparece como mero reflejo de una situación, sino que revela y participa de lo nuevo y abierto de su sociedad, y por ello, del hombre que, con sus mismas afinidades aperturistas, se convierte por ello en su público.

### ***19.2.3. Nuestras posturas; la recepción de la obra de arte por parte del público***

En relación a la recepción, las posiciones que nos parecen más interesantes son las hermenéuticas. Dentro de éstas, es el filósofo hermeneútico Jaus quien manifiesta a este respecto, sobre la recepción de las obras artísticas por el público actual, y su posterior recepción por el público venidero que: "(...) *Es ese encadenamiento de recepciones lo que acaba decidiendo acerca de la serie histórica de las obras, obligando a revisar constantemente el canon consagrado*".

Es esta cuestión, troncal de su pensamiento, la que nos resulta decisiva a la hora de plantearse la recepción de la obra guinjoaniana, recepción que nosotros abordamos también bajo el concepto de los "campos artísticos", como veremos en el capítulo sociológico. Creemos finalmente que la obra tiene que seguir prestándose a responder a las

cuestiones que plantea una recepción activa, revalidando eventualmente su valor estético".

### ***19. 3. El público de la música actual, según Eco***

De Eco hemos hablado en el capítulo semiológico; sin embargo, el filósofo se ha interesado por la relación que se establece entre el público y la obra de arte en rigurosos trabajos, siendo sus estudios vitales para valorar esta relación en el mundo contemporáneo. En primer lugar, Eco asigna un carácter propedéutico y pedagógico a la obra de arte, y así dice: "*si uno de los motivos de la deseducación estética del público (y por lo tanto de la ruptura entre arte militante y gusto normal) proviene del sentido de inercia estilística, del hecho de que el espectador tiende a gozar sólo de aquellos estímulos que satisfacen su sentido de las probabilidades formales, habremos de admitir que la obra abierta de nuevo cuño puede incluso suponer, en circunstancias sociológicamente favorables, una contribución a la educación estética del público común*"<sup>138</sup>.

Más adelante, manifiesta concretamente de la música en relación al público: "*la relación con el auditor se especifica precisamente como relación entre un complejo de estímulos sonoros dotados de una cierta organización (analizable) y una reacción humana que se manifiesta de acuerdo con modelos de comportamiento psicológico y cultural (también analizables, o al menos descriptibles)*"<sup>139</sup>.

Este planteamiento psicologista de la música se ve completada con su visión de quién oye la música contemporánea: "*el auditor de una música serial habrá de mostrar una menor pasividad ante la audición que el auditor de música clásica. La música serial le ofrece la posibilidad de un ejercicio de percepción y de atención activo, de un ejercicio de vigilancia, de control ininterrumpido, de presencia en el mundo*

---

<sup>138</sup> Eco, U. *La definición del arte*. Ed. Martínez Roca, Barcelona, 1971, pág.164.

<sup>139</sup> *Ibidem*.

*en sí mismo. Le ofrece la posibilidad de unificar una porción de tiempo realizando un acto, continuo, de aprehensión y de comprensión. (...) La música nueva tiende a promover actos de libertad consciente*"<sup>140</sup>.

Eco establece también que "el auditor contemporáneo, educado a lo largo de los siglos en una tradición de tonalismo, no podrá penetrar en el centro mismo del discurso musical omnipolar sin verse introducido a la fuerza, sorprendido a cada paso por una violenta ruptura de los hábitos auditivos que le haga salir de sus costumbres culturales y perder continuamente el centro del universo en el que se encuentra para acostumbrarse a un universo con varios centros".

En un sentido parecido se manifiesta Moles, el "padre de la teoría de la información", que básicamente formula su teoría diciendo que "a una mayor articulabilidad de las estructuras musicales puede corresponder gradualmente una educación del público, capaz de prescindir de los hábitos de la tonalidad.

Nosotros estamos plenamente de acuerdo con las teorías aquí resumidas, y de ellas en su totalidad hemos partido a la hora de valorar la relación establecida entre el público y la obra guinjoaniana.

#### ***19. 4. Música, público e interpretación***

A lo dicho hasta ahora, consideramos vital añadir una categoría más, inherente al propio carácter de la música, y es que, la obra musical, no se puede ofrecer al "ser" fuera de la interpretación que de ella se hace, lo que significa en cierto sentido que, obra e interpretación se identifican.

Muchas son las teorías que tratan sobre el tema de la autenticidad, y ligan a éste el de la interpretación, especialmente para la música anterior al siglo XX. Para las composiciones actuales, es la psicología y sobre todo, la sociología, la que "piensa" la triple relación entre obra,

---

<sup>140</sup> *Ibidem.*

interpretación y público (a la que podía añadirse una más, el compositor) como veremos más adelante en estos apartados.

Desde el punto de vista estético, la interpretación no es algo distinto de la obra musical, ya que no es ni copia ni reproducción, ni añadido ni exégesis. Sólo podemos decir que la interpretación no es la obra si situamos ambas en el plano del discurso idealista, siendo entonces la primera la vía para que el intelecto llegue a la segunda, de la que es - idealmente- reflejo imperfecto e inacabado, pero que necesita de la interpretación para que ese "ente" ideal dotado de ser pueda expresarse.

Nosotros no participamos del planteamiento idealista para la música guinjoaniana, ya que consideramos que el intérprete no realiza una réplica de la obra, sino que, se acerca a la obra con la voluntad y la capacidad<sup>141</sup> de captar su esencia y por ello, interpretarla la obra "tal y como esta es" <sup>142</sup>, después del doble proceso de interiorizarla (para aprehenderla) y de exteriorizarla (para que *sea*). El intérprete en su acto, mantiene un diálogo con la forma capaz de regenerarla continuamente, ya que rechazamos que exista una única interpretación adecuada y que las demás no lo sean; existen muchas maneras de acceder a una mismo objeto y de captar y llegar a su más genuina naturaleza.

---

<sup>141</sup> Máxime en un caso como el de Guinjoan, quien le da verdadera importancia a la capacidad global del intérprete en el contexto de la "humanización instrumental".

<sup>142</sup> Toda vez que, la interpretación nunca puede reproducir en su completa esencia una pieza, ya que obra e interpretación corresponden a categorizaciones diferentes de la misma sustancia, la música, y por ello, no son nunca *la misma cosa*. Dejando a un lado esta premisa, nos referimos a aquellos intérpretes que poseen la capacidad técnica, lógica, y expresiva de transmitir fidedignamente una obra.

## **20. EL ESTILO EN LA MUSICA GUINJOANIANA**

### **20.1. Síntesis del estado de la cuestión**

Un compositor con una trayectoria como la de Guinjoan, que ha estado en constante evolución, nos obliga a plantearnos la cuestión del estilo; podemos decir de un modo general, que éste se presenta en la obra como rasgo caracterizador de toda una manera de componer, en un plano de interpretación superficial.

La cuestión de *estilo* en la música del XX ha quedado definida con nitidez en dos obras totalmente representativas de sus autores; nos estamos refiriendo a *El estilo y la idea*, de Schoenberg y a *Puntos de referencia*, de Boulez<sup>143</sup>. La cuestión estilística en la música de finales del siglo XX ha sido abordada también, con bastante éxito, aunque siempre de un modo tangencial, por varios autores, entre los que destacamos a Dalhaus<sup>144</sup> quien teoriza con gran agudeza, aunque no de un modo sistemático. Desde otro prisma, el papel jugado por la *Revue de Analyse Musicale française*, junto a *Le Monde de la Musique*, y a las publicaciones periódicas del IRCAM, nos ha permitido seguir la cuestión estilística en las poéticas compositivas de finales del siglo XX a lo largo de varios años. Creemos que en España deberían de acometerse cuanto antes serios estudios musicológicos que abordaran la cuestión del estilo desde todas las ópticas teóricas posibles. De momento, nosotros nos ceñimos a mostrar nuestra particular visión de ello referido exclusivamente a la obra guinjoaniana.

### **20. 2. Nuestro concepto de estilo: rasgos estilísticos vs estilo**

---

<sup>143</sup>Schoenberg, A. *El estilo y la idea*. Ed Taurus, Madrid, 1963 y Boulez, P. *Puntos de referencia*. Ed Gedisa, Barcelona, 1996.

<sup>144</sup> Dalhaus, C. *Fundamentos de la historia de la música*. Ed Gedisa, Barcelona, 1997.

Creemos importante especificar cuál es el concepto de estilo que manejamos al tratar la música de Guinjoan, quien ha evolucionado tanto en el uso de procedimientos compositivos.

En esta tesis, no tomamos posición sobre si la obra está en función del creador, -al modo romántico- o es el compositor el que está en función de la obra -a la manera stravinskiana- porque creemos que, en los comienzos del siglo XXI, el planteamiento antitético no resuelve la cuestión estilística; por ello, optamos por la vía hermenéutica como soporte de conocimiento, por la interpretación global de la obra, en la que se encontraría la personalidad creadora en cuanto que realización fáctica, y el objeto estético. Creemos pues, que sólo la interpretación estética y analítica nos conduce al estilo guinjoaniano, en dos ámbitos de realización diferentes, ya que éste se hace presente en el plano de la concreción, como *rasgos estilísticos*, y en el plano especulativo, como *forma de expresión*; el estudio de los primeros lo hemos situado en el apartado analítico <sup>145</sup>, mientras que del segundo nos estamos ocupando en el estético <sup>146</sup>.

Este es nuestro planteamiento, que encuentra una necesaria reconciliación metodológica y funcional entre la estética y la analítica en la cuestión del estilo. Algunos

---

<sup>145</sup> Hemos estudiado con detenimiento los rasgos estilísticos que configuran la producción guinjoaniana, y que se hacen presentes en el conjunto de su obra, como vimos en el apartado analítico; por ello, sólo mencionaremos aquí algunos de esos rasgos, para completar la visión estética que del estilo estamos llevando a cabo: destacamos la explotación sistemática de las posibilidades técnicas y expresivas de cada instrumento, la yuxtaposición de texturas contrastantes en la misma obra; la elaboración motivica derivada de pequeñas células de origen interválico y motivico, el carácter funcional del intervalo de tercera menor o la contrastación tímbrica de dinámicas, entre otros.

<sup>146</sup> No trataremos el Estilo en el apartado sociológico porque, creemos, los estudios llevados a cabo en este terreno son más referenciales u orientativos que científicos. Generalmente se ciñen a la cuestión del "cambio estilístico" en los gustos sociales y no a tratar en sí la cuestión de estilo, de lo que sí se preocupa la estética. Citamos los estudios de Martin Kemp y, sobre todo, los de Gombrich, especialmente su artículo "Estilo", publicado en la Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales, como marcos referenciales a la cuestión estilística aquí tratada, ya que en ellos se analiza el papel del cambio estilístico producido en la sociedad.

filósofos del arte han identificado totalmente el estilo y la estética; es el caso de Vossler y de Cassirer, aunque ambos no lo hacen del mismo modo; si para Vossler el arte es *el* estilo del hombre, para Cassirer el arte se convierte en *un* estilo del hombre<sup>147</sup>. Sin embargo, ambos filósofos hablan de estilos del hombre en cuanto a sus realizaciones simbólicas<sup>148</sup>. Nosotros consideramos esta concepción de pluralidad estilística un tanto confusa; habría que partir necesariamente de las premisas de que todo arte es símbolo, y de que el estilo pertenece a la expresión; después, ¿habría un estilo diferente para la pintura y otro para la música? y, al contrario ¿cómo diferenciar las expresiones simbólicas artísticas de las que no lo son?

Por todo ello nosotros consideramos que el estilo no es un procedimiento ofrecido al artista como un medio del que puede hacer uso: no es operativo; el estilo es su modo de hacer inimitable, es la forma en la que un compositor se expresa, lo que no impide que la manera de hacer de un artista pueda evolucionar. Seguimos con ello el criterio estilístico de Dalhaus, para quien el estilo aparece como *la expresión de una personalidad que "está por detrás de la obra" y no como simple manera de escribir adoptada por un compositor, que puede ser cambiada por otra si así lo exigieran el tema o las circunstancias*<sup>149</sup>.

### **20.3. Eclecticismo y estilo**

Ahondando en la cualidad estilística, también nos preguntamos, como hace Dufrenne<sup>150</sup>, si es el estilo lo que

---

<sup>147</sup> Cassirer, E. *Philosophie der symbolischen Formen*, I. Oxford, 1954, pág 1-17, traducción de Rosa Pérez Parapar.

<sup>148</sup> "(...) ¿qué son los diferentes tipos de símbolos humanos distinguidos por Cassirer sino otros tantos estilos de la expresión humana?" Plebe, A. *Proceso a la estética*. *Op. cit.*, pp 63-64. .

<sup>149</sup>Dalhaus, C. *Op cit.*, pág 32.

<sup>150</sup>Dufrenne, *Op.cit.*

cambia; él responde que no; es el oficio lo que cambia, el medio, antes que el contenido de la expresión. Y se puede decir que si somos incapaces de reconocer un mismo autor, y por consiguiente un mismo estilo, a través de técnicas diferentes, es porque estamos acostumbrados frecuentemente a identificar la obra con signos externos, y no con su significación más profunda; pero es posible, si nos abrimos más ampliamente a los objetos estéticos, que descubramos, en "*obras aparentemente diferentes, el mismo sentido y la misma necesidad existencial*"<sup>151</sup>.

Lo dicho hasta ahora creemos que define la cuestión estilística de la obra guinjoaniana, desde el punto de vista estético; sólo añadimos, que, es en la forma de cada composición y en el entramado de elementos que han sido dispuestos "así" por el compositor y no de otra manera, donde *se realiza* el estilo.

---

<sup>151</sup>Dufrenne. *Ibidem.*, pág.197.

## **21. Estética de la recepción** <sup>152</sup>

*Ese "diálogo" continuo entre obras y público, en un círculo de preguntas y respuestas, es lo que liga las obras del pasado a la experiencia estética del presente, articulando la historia y la estética.*

Ortiz de Urbina

### **21. 1. Fundamentación teórica**

Aunque ya hemos hecho referencia a distintos aspectos de la recepción anteriormente, consideramos que debemos tratar "separadamente" aquí cuestiones no planteadas antes, después de haber planteado la cuestión del público.

Dice Dalhaus al tratar este tema en un sentido de fundamentación histórica de la música, que *"sólo cuando se renuncia a la idea de un contenido de verdad dado, objetivo y existente a priori, es decir, cuando se produce un cambio respecto del sentido de las obras en sí y no únicamente respecto del tipo y grado de las aproximaciones al sentido de cada una de ellas, se dan las condiciones históricas para que el modo de recepción pase a ser un factor sustancial"* <sup>153</sup>. En lugar de la idea de la obra, negada por el historiador de la recepción, aparece el momento histórico que acuña una determinada recepción, o como denomina Ortiz de Urbina, "el umbral de época" <sup>154</sup>.

Muchos son los estudios valiosos que en torno a esta corriente de pensamiento han visto la luz en las últimas décadas, entre los que sobresale la obra de Warning, traducida al español bajo el título genérico de *Estética de la*

---

<sup>152</sup> Nos referimos al concepto más amplio de recepción, al modo y el resultado del encuentro entre la obra de arte y su destinatario, que se considera superadora de las formas tradicionales de la estética de la producción y la descripción, "sospechosas", según sus detractores, de un sustancialismo ahora desfasado.

<sup>153</sup> Dalhaus, C. "Problemas de la historia de la recepción" *Fundamentos de la historia de la música*. Ed Gedisa, Barcelona, 1997, pp185-202.

<sup>154</sup> Sánchez Ortiz de Urbina. "La recepción de la obra de arte". *Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas*. Vvaa. Ed Visor, Madrid, 1996, pp 170-185.

*recepción*<sup>155</sup>, la de Paul de Man<sup>156</sup>, Iser, y Jauss; sin embargo, y siempre teniendo como núcleo de nuestras reflexiones las aportaciones que la obra guinjoaniana ofrece a la estética contemporánea, hemos preferido no basarnos en los estudios antes mencionados, por no adecuarse al corpus especulativo ni compositivo del compositor.

A ello se añade el hecho de que algunos de los aspectos más delicados de la recepción no tienen de momento una resolución clara, por lo que sólo han podido servirnos como aspectos sobre los que reflexionar; nos referimos, por ejemplo, a cómo resolver la coexistencia de interpretaciones contrarias de la misma obra o a cómo evaluar el justo término del efecto causado por una obra y no por otra. Por ello, sólo nos ceñiremos al aspecto más constructivo de la recepción y así nos hemos centrado en dos de los grandes antecedentes teóricos de la actual estética de la recepción, y que son asimismo dos de las corrientes filosóficas más importantes de la segunda mitad del siglo XX: la hermenéutica y la fenomenología.

### ***21. 1.2. Adecuación a la obra guinjoaniana***

De la primera de estas orientaciones, nos basamos sobre todo en las aportaciones realizadas por Gadamer, para el 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 da el diálogo con la obra. Es en esta línea discursiva en la que se enmarca su "axioma" de que "una obra de arte es un producto cultural que ha de ser comprendido históricamente." El receptor de la obra no parte de cero; es consciente de que está en una situación que lo envuelve en el seno de la tradición. "*La*

---

<sup>155</sup>Warning. *Op. cit.*

<sup>156</sup>Man de, P. *La resistencia a la teoría*. Ed Visor, Madrid, 1990.

*aceptación de tal situación no es un defecto de su capacidad de reflexión, sino la realidad histórica misma que lo define.*"<sup>157</sup> .

Igualmente, partimos en este sentido de las aportaciones de Jaus, el cual establece que la historicidad del arte puede ser comprendida a partir de su recepción activa y del "cambio permanente de horizontes de expectativa que supone, y no como mero efecto".

Como una de las grandes aportaciones para el estudio estético de un compositor vivo, situamos la de Ortiz de Urbina, cuya teoría fundamental, que está en la base de la moderna estética de la recepción, -y con la que coincidimos plenamente para la obra guinjoaniana-, es la cuádruple distinción gnoseológica siguiente: al distinguir el artefacto material y el objeto estético, se disocian dos sistemas de operaciones (del productor y de los receptores), pero, sin embargo, se dan por así decir, en el mismo plano, -muy distinto del plano en el que trabaja el crítico y el científico-.

Nosotros creemos que es tarea del musicólogo, la reconciliación del eje vertebrador de la recepción, en cuanto que "posee" el aparato crítico y científico necesario para analizar adecuadamente el objeto estético <sup>158</sup>. Un concepto de recepción que suponga una apertura al mundo, habilitará el camino a su vez para la lectura sociológica, con lo que los tres estadios del conocimiento artístico, el estético, el psicológico y el estético definirán un único campo de actuación, el cognitivo, al que se llega por la vía hermeútica.

Aunque muy ambicioso, el proyecto creemos que puede ser una de las vías operativas para el musicólogo que estudia la obra actual.

---

<sup>157</sup> Gadamer. "Historia de efectos y aplicación" *Estética de la recepción*, Warning (ed.). Ed. Visor, Madrid, 1990..

<sup>158</sup> Consideramos el acercamiento receptivo de un modo sólo operativo, porque, tal y como manifestamos a lo largo de todo el apartado estético, la recepción nos ofrece una información contextual, o referencial. Para nosotros, es el planteamiento ontológico el que *dice* todo acerca de la obra. Si su estudio se complementa con el receptivo, se enriquece el primer ser del objeto artístico, en el término de la *interpretancia* semiológica, que, actúa sobre su contenido.

### ***21.2. Ejemplo del planteamiento receptivo en la obra guinjoaniana***

Así pues, creemos que el musicólogo está en disposición de analizar, desde la perspectiva receptiva, por ejemplo, el pensamiento apriorístico de Guinjoan acerca de la composición; éste siempre ha sido respetuoso con la tradición, de la que parte, pero no para copiarla, sino para hacerla evolucionar con las características de su propio lenguaje. Pero, siguiendo el planteamiento receptivo, el propio concepto de tradición puede suscitar controversias, según se "escoja" una parte u otra de un término tan "pluri-conceptual". No hay que olvidar que cuando el compositor catalán comienza a componer, el serialismo había cumplido ya varias décadas, con lo cual, se encontraba ya subsumido dentro del lenguaje de la "tradición".

Nosotros tenemos la duda de qué ocurriría, si un musicólogo se adhiriera completamente a esta estética, para una gnoseología interpretativa, o si pueden coexistir diferentes interpretaciones que se excluyen entre sí. Si se niega el sustrato de existencia de la obra en sí, ¿qué ocurre entonces; la obra existe como identidad o no existe, si se acepta una teoría explicativa y no otra?

### ***21.3. Objeciones; recepción como marco referencial a la hermenéutica***

No estamos plenamente de acuerdo con una de las afirmaciones básicas de la Estética de la Recepción, según la cual, la historia del efecto de las obras musicales representa una evolución de su sentido. Argumentando esta posición se encuentra Dalhaus, quien sostiene que al menos en las obras importantes - (nosotros nos preguntamos cuáles y por qué criterio son "importantes"

algunas obras) - se establece un legítimo círculo hermenéutico <sup>159</sup> entre el criterio estético de la importancia y el criterio del desarrollo basado en la historia de la recepción.

Pero dice que, también existe la tesis contraria, en igualdad de derechos científico-prácticos, de que una obra- en tanto expresión del espíritu de una época- debe apreciarse, ante todo, de acuerdo con la época de la cual proviene <sup>160</sup>.

Nosotros pensamos una vez más que, lo fundamental es la interpretación del objeto estético ya que preguntando sobre su ser, se podrán comprender y situar correctamente las referencias de su recepción; sin un estudio analítico de la obra guinjoaniana, no podrá comprenderse el papel que juega su escritura en el panorama compositivo o cómo es valorada dicha escritura en la sociedad circundante.

En el apéndice documental se encuentra un pequeña muestra de lo que pueden ser los contenidos de una estética de la recepción aplicada, ya que en él se encuentran críticas, programas de mano, entrevistas, artículos de opinión, conferencias, discursos y reconocimientos que la trayectoria de Guinjoan ha suscitado. Pero sólo a la luz de la interpretación hermenéutica dejarán de ser datos para convertirse en enfoque referencial de una trayectoria, en testimonio directo de ésta.

---

<sup>159</sup> En efecto, la propuesta hermenéutica ha sido nuestra opción de método de trabajo, en su sentido más amplio, siguiendo el planteamiento abierto por Heidegger, para el que la "comprensión" no es uno de los modos del comportamiento del sujeto, sino el modo de ser del propio "estar ahí". (*vide* Gadamer, *Verdad y método*. Ed Sígueme, Salamanca, pág.12.). En realidad, Gadamer utiliza su concepto de hermenéutica como método, mientras que Heidegger va más allá, al considerarla como una teoría de la experiencia real que es el pensar.

<sup>160</sup> Dalhaus, C. *Fundamentos de la Historia de la Música*. Op. cit., 1997.

## **22. ESTUDIO DE LA ESTÉTICA GUINJOANIANA DESDE LA PSICOLOGÍA DEL ARTE Y DE LA MÚSICA**

### **22.1. Metodologías aplicadas**

#### **22.1.1. De cómo aplicamos en este apartado psicológico una estética experimental**

Después del estudio de los presupuestos y conclusiones psicológicas extraídas de la estética experimental, hemos optado por considerarla tanto vía metodológica como campo de actuación a la hora de exponer nuestra sistemátización para el estudio de la estética de Guinjoan<sup>161</sup>. Ha sido el marco referencial necesario para comenzar a estudiar, pero no el punto de llegada. La razón principal por la que, después de su estudio, no consideramos la estética experimental el marco adecuado para nuestro trabajo, es la constatación de que la base y el fundamento de la estética experimental es el estudio de la percepción; creemos que las conclusiones obtenidas *en* este marco se mantienen siempre en el ámbito de la comparación o de la estadística, que nosotros consideramos únicamente valioso en cuanto que factor informativo o factor procedimental de análisis<sup>162</sup> pero nunca de valoración *per se*. Si pretendemos profundizar en la percepción, generalmente los caminos salen de la psicología hacia la estética o la sociología; "*la percepción de un todo no es*

---

<sup>161</sup>"La estética experimental, tal y como fue fundada por Fechner (1876) y por los grandes psicólogos del siglo XIX, como Wundt o Külpe, parece desembocar, a los ojos de los filósofos y de algunos psicólogos contemporáneos, si no en un fracaso, sí al menos en un cierto estancamiento." Francés, R. *Psicología del arte y de la estética*. Ed. Akal, Madrid, 1985, pág.33

<sup>162</sup> En este ámbito destacamos sin lugar a dudas la figura de Irène Deliege, en sus estudios de analítica aplicada a los mecanismos de la percepción. Entre sus trabajos, nos parece de gran importancia "Le parallélisme, support d'une analyse auditive de la musique", en *Revue de Analyse Musicale* nº 6, París, 1987, pág 73, sin bien sus hallazgos no pueden ser llevados al terreno de la música actual, tal y como han sido concebidos por ella.

*inmediata ni pasiva; es un hecho de organización que se aprehende en un contexto socio-cultural; en este ámbito, las leyes de la percepción no son hechos de pura naturalidad, sino que se forman dentro de determinados modelos de cultura*"<sup>163</sup> .

La percepción como criterio cognitivo nos resulta un tanto insuficiente, ya que nos abre más preguntas que nos cierra; ¿qué variables usamos para valorar objetivamente a un compositor en plena actividad, a una obra contemporánea del investigador?, ¿que tipo de percepción cualificada nos permite captar, definir y discriminar la obra artística de la que no logra serlo? Además, las preguntas no se ciñen sólo a la obra, sino que, cuanto más información entra en juego, menor es la capacidad de definición de la psicología experimental ¿qué papel juega la capacidad técnica del intérprete? ¿y la expresiva? ¿qué cualificación se necesita para elaborar metodologías perceptivas para la música de finales del siglo XX? Y si nos preguntamos por la psicología en sí, al margen de sus variables, como antes hicimos con la estética, la duda nos surge también ¿dónde está el criterio de obra artística, en una percepción de grado, de forma, masiva, selectiva? y así, *ad infinitum*.

Hemos seguido los estudios de psicología de la música del siglo XX realizado en la Universidad de Indiana, y hemos constatado que sus resultados son puramente descriptivos, ya que no analizan los datos a los que llegan, además, de un modo un tanto "arbitrario": dependiendo de *cierta* cantidad de personas cualificadas (¿cualificadas según qué parámetro ?), no cualificadas o en cierta medida cualificadas (¿dónde está el margen entre la cualificación y no para la percepción de una obra nueva ?).

La estética experimental aporta conclusiones muy generales, sobre todo, si lo que pretendemos es manifestar las cualidades formativas y estéticas de la obra de Guinjoan, valorando y priorizando sus hallazgos personales en estos ámbitos, y que en definitiva hicieran

---

<sup>163</sup>Eco, U. *La definición del arte*. Ed. Martínez Roca, Barcelona, 1971.

diferenciables los "valores Guinjoan" sobre los de otros compositores coetáneos.

Los estudios distales de la estética experimental nos permiten como mucho conocer los valores de novedad y sus porcentajes de percepción en las personas estudiadas, pero no permiten descifrar el grado de novedad de una obra nueva respecto a otra, ni valorar el hallazgo artístico que ello supone, ya que gran parte del peso de esta disciplina recae en el grado más elemental del conocimiento, que es para nosotros, la percepción. Si la percepción es el principal parámetro de valoración, ocupando también el papel de otros elementos de distinta naturaleza, como los anteriormente citados, entonces las conclusiones obtenidas se distorsionan, al recaer en un sólo parámetro la valoración de la totalidad.

Hemos utilizado métodos propios de la estética experimental para la elaboración de este apartado, como son los procedimientos comparativos y categoriales, cuyos resultados analizamos a la luz de un ente mayor, que no se queda en la actitud del individuo *hacia*, sino que hace referencia a un ámbito mayor, de carácter envolvente para el individuo receptor. Hemos optado por centrar nuestras investigaciones en el *objeto artístico* (en nuestro caso la música de Guinjoan) como ente autónomo, y sólo de un modo referencial en el receptor y en el compositor como *sujetos artísticos*; de la relación establecida entre las capacidades receptoras de uno y otro se tratará con más detenimiento en el apartado sociológico.

## ***22. 2. Teorías psicoanalíticas***

No hemos utilizado las aportaciones que el psicoanálisis ofrece a la interpretación psicológica del arte, y no por un rechazo apriorístico, sino porque no los consideramos "fundantes" en la obra guinjoaniana, especialmente, si revisamos lo que son o significan los símbolos freudianos, y las relaciones conceptuales que éstos vinculan y en la particular noción de la "belleza"

expresada por Freud, quien manifestó: “no me cabe ninguna duda de que la noción de belleza hunde sus raíces en la tierra de la estimulación sexual, y originariamente se aplicaba a lo sexualmente excitante”<sup>164</sup>.

Consideramos que esta tesis es una propuesta de investigación sugerente para un psicoanalista de la música, pero demasiado abierta para un planteamiento científico, como el que nosotros pretendemos en esta tesis.

### ***22.3. Estado de la cuestión***

Para conocer en su proporción adecuada el valor que tiene en sí la percepción, hemos reflexionado sobre los estudios de los principales teóricos del arte como por ejemplo Robert Francés, Helmholtz o S. Seashore. Sin embargo, y aunque los estudios son ciertamente científicos en su método<sup>165</sup>, sorprendentemente encontramos que para medir ciertos grados de cualidad (suavidad o rudeza de una progresión, la gradación del agrado, etc) el propio Helmholtz introduce explicaciones *a posteriori* metafísicas y trascendentes, por ejemplo cuando (...) *insiste en la necesaria distinción entre lo que denomina oreja corporal y oreja espiritual*<sup>166</sup>.

Asimismo, a la hora de aplicar estas teorías a la música de Guinjoan, resulta insalvable para nosotros la falta de validez como criterio objetivo o universal de la "teoría psicológica del agrado", aplicable como regla a la obra musical, teoría que, pese a su formulación científica<sup>167</sup>, apenas si ofrece alguna conclusión cristalina; (nosotros nos preguntamos: ¿el agrado en sí, en absoluto o relativo a la

---

<sup>164</sup> Arnheim, R. “Los símbolos artísticos: los freudianos y los otros”. *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*. Alianza Forma, Madrid, 1986, pág.201.

<sup>165</sup> Tales como estadísticas de percepción de sonidos puros, de pulsaciones y fusiones atonales, tanteos totales del orden de "popularidad" de los doce sonidos, etc. Francés, R. *Op. cit.*, pp 214-224.

<sup>166</sup> Helmholtz, H. von. *Théorie physiologique de la musique*, Víctor Masson (ed.), París, 1968.

<sup>167</sup> Valentine, C.W. *The experimental Psychology of Beauty*, Methuen (ed.), Londres, 1962.

percepción de un oyente?, y si es así, ¿de qué oyente? ¿qué concepto de agrado maneja un compositor serial y otro electroacústico, cómo lo percibe el oyente?, y en un compositor de trayectoria en constante evolución como es Guinjoan, ¿cómo se jerarquiza el valor de agrado? Una vez más, surgen demasiadas preguntas.

Por todo ello, hemos preferido estudiar y valorar la estética guinjoaniana desde la óptica psicológica dejando relativamente a un lado la psicología de la percepción, porque, como manifestamos al principio de este apartado, rechazamos la propuesta de que recaiga todo el valor de una obra de Guinjoan en la capacidad cuantificable y medible de un oyente concreto de hoy o de mañana, con bagaje clásico o no; demasiada contingencia para una misma obra.

En todo caso, para nosotros, estudiar las respuestas musicales al estímulo de la música guinjoaniana de un catalán o de un alumno del conservatorio de Moscú, explica cómo es el oyente, pero no como es la obra. Sujetar la totalidad de la obra a tales contingencias perceptivas nos parece encadenar, sujetar y relativizar el valor que la obra, en su inmanencia, posee.

No queremos decir con ello que la psicología de la música, y más concretamente, de la percepción, no lleve consigo unos hallazgos importantes dentro del ámbito musical, pero todas estas aportaciones, -insistimos, tan sugerentes como interesantes, - cierran su campo en torno a la música tonal, y a los distintos grados de percepción dentro de las escalas tonales, o de sus acordes. Por ello nos resulta acientífico aplicar su método -y mucho más aplicar sus hallazgos- a un mundo musical que ha dejado de ser el sistema de jerarquización tonal.

Lo mismo ocurre con los estudios sobre el ritmo, aplicados a sus correspondencias, tan convencionales como arbitrarias, con los ritmos biológicos. Sin duda, uno de los estudios más valiosos es el llevado a cabo por Leonard

Meyer<sup>168</sup>, quien sostiene que el significado de la música reside en la percepción y la comprensión de las relaciones musicales expresadas en la obra, para sostener inmediatamente que el significado de la música es, en primer lugar, intelectual.

Por último, exponemos el eje de percepción psicológica que hemos empleado como metodología operativa, sobre todo, al plantearnos el apartado estético; ya que en la percepción pueden distinguirse tres momentos: *presencia, representación y reflexión*. En el primer momento, sujeto y objeto forman una totalidad indiferenciada; participan de la misma estructura y están en el "mundo". Pero como la percepción no es tan sólo el registro de las apariencias, sino que se trata de dotar de sentido a esas apariencias, es preciso que esa experiencia primera se dote de visibilidad por medio de la imaginación, lo que nos recuerda en cierto sentido a las teorías esgrimidas por Marcuse sobre la imaginación como factor de belleza libertadora de la humanidad <sup>169</sup>.

### ***22.3.1. Para la obra de Guinjoan***

Así, para las obras de Guinjoan, y después del apartado de filosofía estética que precede a éste, partimos de la capacidad de coherencia que despliegan, lo cual es *conditio sine qua non* para la psicología del arte, pero cuyas articulaciones internas permanecen incomprensiblemente en el sistema tradicional de percepción.

Esta cualidad de articulación -no perceptible en el modo jerárquico tradicional- es visto por la psicología como signo de incoherencia formal; pero eso sería cierto para obras concebidas bajo ese prisma. ¿Qué ocurre con

---

<sup>168</sup>Meyer, L. B. *Emotion and meaning*. Chicago Press, 1956, que nosotros hemos leído en su traducción italiana *Emozione e significato nella musica*. Ed Il Mulino, Bologna, 1992.

<sup>169</sup>(...) "lo que la imaginación visualiza es la reconciliación del individuo con la totalidad, del deseo con la realización, de la felicidad con la razón" Marcuse. *Eros y civilización*. Seix Barral, Barcelona, 1968. *Eros and Civilization*. Boston, Beacon Press, 1955.

obras constituidas fuera de esa categorización formal? Creemos que no se puede decir que sean incoherentes, ya que están escritas bajo otros criterios, y responden a otras exigencias organizativas de sus elementos y de la articulación que los estructura <sup>170</sup>.

---

<sup>170</sup>En todo el estudio de Francés, a este respecto sólo dice: "(...) *formas conceptualmente coherentes pero en las cuales las articulaciones permanecen incomprensibles para la percepción*". Francés, R. *Op. cit.*, pág.106.

#### ***22. 4. Planteamiento psicológico de la expresividad en la música de Guinjoan***

Muchos son los estudiosos que, desde distintas corrientes, se han acercado al interesante planteamiento de la expresividad de la obra musical, bien como algo inherente a ella misma, bien como producto de la intención del artista. La crítica de la teoría expresiva del arte fue sobre todo tarea de la estética analítica; dentro de esa corriente, se produjo un rechazo hacia la identificación afectiva e intencional de la obra de arte, que nosotros suscribimos con ciertas reservas que exponemos *a posteriori* para la estética guinjoaniana. Así, Beardsley<sup>171</sup> estableció lo que dio en llamar la "falacia intencional" y la "falacia afectiva"; la primera se refiere a la identificación entre la obra de arte y la intención del artista, de tal manera que interpretar una obra de arte sería descubrir la intención del artista y la segunda, mantendría que la obra de arte expresaría el sentimiento de su autor y causaría en su receptor ese determinado sentimiento.

Nuestras reflexiones nos conducen a converger sólo parcialmente con Beardsley en la segunda consideración, pero no en la primera, porque, desde nuestra óptica, la música de Guinjoan expresa y comunica sus intencionalidades, pero deja el campo abierto al oyente, no siendo sus partituras una traslación directa de sus emociones. Véase el caso de su pieza para cello solo *Elegía*, dedicada a su madre y compuesta tras el conocimiento de su muerte; en este caso, el compositor sí quiere transmitir del modo más literal posible la emoción de hondo pesar que esta pérdida le supuso; sin embargo, si nos fijamos en obras como *Células nº 3* o *Cinco estudios para dos pianos y percusión*, no encontramos ningún referente de carácter sentimental, ninguna cita inspirativa (como en el caso de *Flamenco*, pra dos pianos, basado en *Cascabeles azules* de

---

<sup>171</sup> Junto a filósofos como Goodman o Bouwsma, quienes se refirieron en este sentido directamente a la música.

Mairena o *Self-paráfrasis*, para cuarteto de cuerda con piano, basada en las *Arabischer Tanz Liebeslieder* de Strauss). En este tipo de obras, el anhelo de expresividad no procede sólo del mundo emocional, sino del propio "ser" del compositor, de su ser racional, comunicativo, irracional en cuanto que inspiración, y como un componente más, el emocional; la totalidad de ellos conformaría la composición, como categoría ontológica del músico.

La intención queda subsumida en el proceso de la composición; la intención como inspiración es trabajada, elaborada y transfundida en un lenguaje diferente del emocional, que es el lenguaje musical. El resultado, que es la obra musical, ya no pertenece a esa intención liminar, sino que constituye por sí mismo un "algo otro". Nosotros preferimos, para la música de Guinjoan, hablar más bien de *proyección*, para lo que nos apoyamos en el campo psicológico. Así, la proyección del compositor ofrece (no determina ni condiciona) la posibilidad al oyente de percibir la obra según la proyección del compositor, una proyección que ha evolucionado, que se ha transformado, y que, sin embargo, siempre ha reflejado maneras nuevas. Si en el terreno de la metáfora se habla del "cosmos compositivo" de un autor, o de su "particular universo sonoro", en el ámbito psicológico de la proyección, encontramos toda una cosmología de sentimientos, razones y procedimientos en Guinjoan.

## ***22.5. Psicología de la forma en la obra guinjoaniana***

### ***22.5.1. La Gestalttheorie y la música del XX***

No es este el ámbito adecuado para hacer un estudio crítico de la psicología formal; nosotros, sólo vamos a estudiarla en cuanto que marco psicológico para la obra de Guinjoan <sup>172</sup>. No incluiremos por ello, todas las revisiones

---

<sup>172</sup> Sintéticamente diremos que la psicología de la Gestalt tiene como objeto el estudio de las formas, y parte en su origen de la estructura del mundo físico; así, la ley básica de

que la teoría de la forma ha tenido en los últimos años, relativas a la percepción de la forma en la música del XX, porque en líneas generales, podemos decir que parten de presupuestos extremos, en los que no se haya el compositor catalán: o bien consideran la forma como férrea estructuración, en cuyo caso no contempla las piezas flexibles o aleatorias<sup>173</sup>, o no explica cómo actúa una improvisación en el marco general de la obra, o bien no ven estructura alguna, con lo que explican la aprehensión de la forma de un modo casi trascendente.

Así, la teoría gestaltista muestra una independencia analítica de gran solidez hasta que se encuentra con la vanguardia histórica; a partir de entonces, los problemas para explicar la percepción como tal son tantos, que la forma queda en un segundo plano. (...) *"este nexo ha sido roto, y ciertas escuelas (especialmente la dodecafónica serial) han imaginado construir formas conceptualmente coherentes pero en las cuales las articulaciones permanezcan incomprensibles para la percepción"*<sup>174</sup>. Todas las explicaciones formales de esta escuela, sobre la sintaxis armónica, melódica o rítmica, se ciñen casi por completo a la tonalidad, de tal modo que, quizás la escuela de la Gestalt, en lo que se refiere a la gestación de una teoría completa, deba ser vista como una tendencia "historicista" de la psicología musical, al menos, hasta que resuelva los problemas de la percepción en la música de Ligeti, cuya textura está formada por la superposición de una multitud de líneas melódicas que el oído no puede individualizar, de Stockhausen y su serialismo integral y de Guinjoan y su música flexible, aspectos éstos apenas esbozados por esta escuela.

---

la Gestalt describe la existencia de un impulso, inherente a las entidades físicas y psíquicas, hacia la estructura más sencilla, regular y simétrica que se puede lograr en una situación dada. En el ámbito musical, pone todo el peso analítico en la percepción, vista ésta a la luz de la psicología.

<sup>173</sup>A tal efecto, vide Erickson, R. "New Music and Psychology" en Deutsch, D (ed.) *The Psychology of Music*. Psychology Department of San Diego, California, Academic Press, 1982, capítulos 2 y 3.

<sup>174</sup>Francés, R. "La percepción de la forma en la música". *Op. cit.*, pág 106.

Tampoco nos parece que el resultado de los estudios formales pueda aplicarse en líneas generales, a una visión perceptiva del autor, como propugna por ejemplo el gestaltista Rudolf Arnheim, profesor en Harvard, quien se interesa por los perfiles de los compositores en el impacto que causan; es más, creemos que las conclusiones a las que se llega por este camino, no son válidas ni para la nueva música, ni siquiera para la tonal. "*(...) a un oyente moderno, que percibe la música de Mozart en el contexto temporal de la música del siglo XX, la música del austríaco puede parecer serena y alegre, mientras que a sus contemporáneos les transmitía la expresión de una pasión violenta y un sufrimiento desesperado en relación a la música que conocían*" <sup>175</sup>. Nos parece pues, que los hallazgos gestaltistas, sólo si se ponen en relación con la estética, profundizando y analizando el *en sí* de lo que se cuestionan, podrán superar el grado de generalización absoluta basado sólo en un estado del conocimiento.

En suma, que sin caer en juicios tan duros como los de algunos críticos gestaltistas <sup>176</sup>, creemos que las aportaciones de la Gestalt al conocimiento de la música actual, y con ello a la guinjoaniana, son ciertamente escasas.

### ***22.5.2. La Gestalt y la música de Guinjoan***

Algunos de los presupuestos teóricos de los gestaltistas se encuentran plenamente realizados en las partituras de Guinjoan, tales como la inminencia, la individualidad, o la no reversibilidad, lo que se hace especialmente evidente en el desarrollo temporal de la forma. Asimismo, creemos

---

<sup>175</sup>Arnheim, R."La teoría gestaltista de la expresión" *Nuevos ensayos sobre la psicología del arte*. Ed. Alianza, Madrid, 1989.

<sup>176</sup> "*(...) los restos de pasadas teorías generales que pretendían establecer normas comunes de sentido han acabado naufragando, incluso la renombrada Gestalt.*". Albelda, J.L. *El sentido dilatado; reflexiones sobre arte contemporáneo*. *Op cit.*, pág. 110.

que el acercamiento gestaltista más adecuado es el que prioriza la organización perceptiva lineal sobre la simultánea. La primera permitirá una percepción clara de estructuras temáticas, que en el caso de Guinjoan suele basarse en la elaboración motívica de un mismo material. Creemos que este material puede ser percibido como el mismo, cuando se presenta varias veces, del modo más parecido posible, es decir: que de los parámetros que intervienen en la construcción formal, el que menos debe variar es el elemento temático para que éste sea no sólo "percibido", sino "reconocido". Así, en la Sinfonía nº 2 "*Ciudad de Tarragona*", el *Passim Trio*, el *Conciertos para fagot y conjunto instrumental* y el *Concierto para piano y orquesta nº 1*, las exposiciones temáticas son de mayor extensión que en obras más breves, por lo que para ser asimiladas, deben presentarse repetidamente.

Creemos que la distancia entre la percepción formal de obras totalmente tonales y de las de Guinjoan no es insalvable porque para nosotros no es cualitativa; creemos que sólo hay que alterar la priorización de los parámetros estructurantes: si en la música tonal, la forma es percibida sobre todo por el parámetro melódico, en la música de Guinjoan, este parámetro debe verse reforzado por el tímbrico, como factores ambos de percepción de la forma, lo que creemos es definitivo en obras como *Neuma*, *Cadenza* o *Tensión Relax*.

### ***22.6. Planteamiento psicológico del ritmo y la melodía; psicología aplicada***

Ofrecemos a continuación uno de los experimentos que llevamos a cabo en el trabajo de psicología experimental, en orden a clarificar la relación que tiene el ritmo y la percepción de la forma. Así, discriminamos dos variables en la percepción de estructuras melódicas; el componente rítmico y el temático, y su distinta percepción según se presentasen apoyadas o no por el elemento rítmico. Nos basamos en dos obras cuyo carácter estructural difiere

claramente entre sí: nos referimos a *Células nº 1*, para piano y *El Diari*, para voz solista y conjunto instrumental <sup>177</sup>.

Trabajamos con la idea de que, en la música de Guinjoan, el elemento rítmico es el factor que otorga legibilidad a la secuencia en la que se halla inscrita; partiendo de esta premisa, trabajamos durante seis años con unas variables concretas de piezas guinjoanianas, en grupos de control y grupos referenciales, <sup>178</sup> con un total de 800 individuos en el primer grupo y de 900 el segundo. Estudiados los resultados, que presentamos a continuación de forma gráfica, podemos establecer que de todo el grupo de personas sometidas a índice libre con los que se realizó el experimento, cuanto más se acercan las acentuaciones, más estructuran la melodía por los numerosos puntos de referencia que aportan a la percepción; cuanto más alejadas están las acentuaciones, más raras son estas referencias, y es más difícil comprender la estructura melódica. Así, en el primer gráfico, podemos ver el índice de reconocimiento auditivo, según se fueron introduciendo las variables rítmicas. En el grupo de referencia, las personas familiarizadas con la música contemporánea, la percepción auditiva fue constante y óptima desde el primer momento. Dedujimos a partir de estos resultados que la duración del intervalo métrico tiene entonces un papel determinante en la complejidad formal de la obra.

### ***22.7. Trabajo realizado. Variables***

El grupo de referencia está formado por ochocientos individuos. Cada columna, representa el trabajo realizado por 130 individuos por año. El de referencia, está formado por 150. El eje de edades se establece entre los 15 años los

---

<sup>177</sup> Escogimos estas dos obras, además de su carácter contrastante, por su brevedad y concisión instrumental, lo que nos permitió centrarnos en las variables a analizar.

<sup>178</sup> Nos referimos a "grupo de control" como aquel que no ha sido preparado antes de la escucha de la música escogida por nosotros y a "grupo de referencia" aquel que ha sido previamente instruido en música contemporánea.

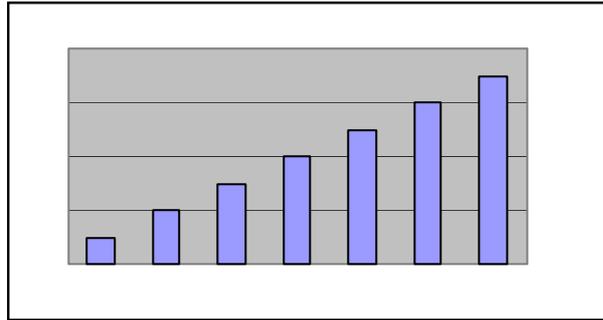
más jóvenes hasta los 62 los mayores. El 62% fueron mujeres; el 38% restantes, fueron hombres. El trabajo se comenzó en 1994 y finalizó en el año 2000.

Esquemáticamente, podemos decir que las preguntas realizadas fueron breves, concisas y directas, relativas al reconocimiento o no del ritmo y percepción de éste como caracterizador de la obra. En los casos en que no fuera así, cuál es el elemento paramétrico que facilita la percepción de la forma. (Lo mismo para los elementos motivicos y lo mismo para el elemento tímbrico).

### ***Grupo de control***

Cada columna representa pues, cada uno de estos años. En el primero, los alumnos apenas tenían conocimientos musicales. La percepción de la obra guinjoaniana no llegó a los objetivos mínimos prefijados. Los alumnos del segundo y tercer año, habían recibido nociones de música contemporánea en sus clases de música, si bien, desconocían por completo la música actual española. La última columna hace referencia al curso de adultos que el Exmo Ayto de Lugo encargó a la doctoranda, en la que el “alumnado”, adulto, tenía escasos o nulos conocimientos de música actual, pero estaban muy interesados en comprender los parámetros básicos de la música guinjoaniana. Los objetivos fijados, fueron superados en más de dos puntos, como puede verse en el gráfico.

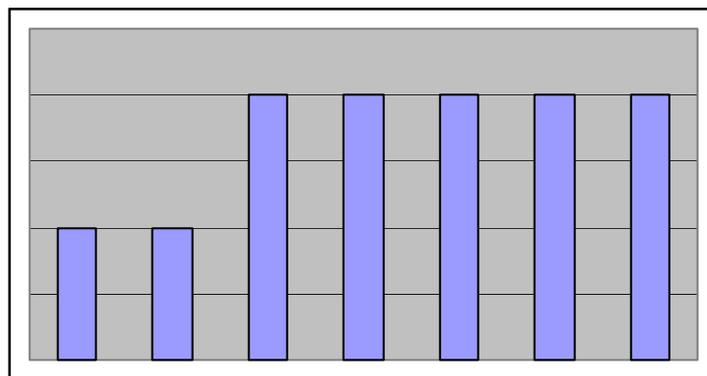
### ***GRUPO DE CONTROL***



***Grupo de referencia***

En cuanto al grupo de referencia, todas las variables explicadas previamente a la escucha fueron totalmente comprendidas por el grupo, tanto en los parámetros rítmico como motivico y tímbrico. La escucha de las obras guinjoanianas, fue percibida según las instrucciones funcionales dados al grupo con claridad y nitidez, en los parámetros establecidos.

***GRUPO DE RERERENCIA***



### **23. ESTUDIO SOCIOLOGICO DE LA MUSICA DE JOAN GUINJOAN**

*Aislar el fenómeno del arte haciendo de él un fetiche que se pueda contemplar tan sólo desde lejos, sepárandolo del humus del que surge, acaba por impedirnos considerarlo en su realidad efectiva; cuando las obras de arte son separadas de las condiciones en que nacen, y de las condiciones en que operan en la experiencia, se forma en torno suyo un muro que hace casi opaco su significado general, que es el que constituye el objeto de una teoría estética*

Dewey

Una vez estudiada la estética del compositor catalán desde la perspectiva de la filosofía del arte, -en las múltiples formulaciones que las cuestiones estéticas adquieren desde principios de siglo, - y a través de la óptica de la psicología, nos corresponde ahora acercarnos a la obra guinjoaniana a través de la sociología, ya que, creemos, la referencia social enriquece la visión estética como *comprensión* de la música guinjoaniana<sup>179</sup>, en la que el valor estético da la mano al valor social, entendidos en un amplio marco que para nosotros, va en una sólo dirección; desde la obra a la sociedad que la recibe.

En este ámbito, establecemos dos acercamientos sociológicos diferentes; uno, especulativo, que tomamos como marco referencial, y que englobaría la obra de Guinjoan como hermenéutica social, y otro, instrumental, que abandonaría el aspecto teórico para trazar datos concretos, y cuya aportación tomamos en un sentido referencial interpretante, en una metodología operativa muy afín a la adorniana.

---

<sup>179</sup> Seguimos en esta afirmación el planteamiento de Jules Combarieu, fundador de la musicología francesa, cuando dice que "(...) *se mantiene el hecho de que la cientificidad del tratamiento sociológico desemboca en un programa esencialmente estético*". Combarieu, J. *La musique, ses lois, son évolution*. París, 1907.

### ***23.1. Sociología de la música; corrientes actuales***

#### ***23.1.1. Certezas previas y objeto de este estudio***

Cierto es que muchas son las corrientes de pensamiento que analizan desde diferentes ópticas los modos y los significados que comporta la relación entre la sociedad y el arte (mediante una exégesis antropológica u ontológica) contaminados o no de presupuestos ideológicos. No menos cierto es el hecho de que el final del siglo XX, con su fusión de lenguajes y ámbitos vitales y artísticos ha dado lugar a nuevos problemas dentro de la musicología social y que son mejor o peor "resueltos" dependiendo de las perspectivas sociológicas manejadas. Siendo este el estado de la cuestión, sería tan desproporcionado como fuera de lugar intentar trazar una sociología musical general para la música actual, o procurar desarrollar un horizonte disciplinar global, en el que cupieran estudios en los que la música entroncara con la política, las clases sociales, la cuestión generacional, la coyuntura histórica, etc. Por el contrario, el interés que nos mueve a la hora de introducir este apartado sociológico es muy concreto: el de aportar mayor significación y conocimiento sobre la figura del compositor tarraconense, y a tal fin van encaminadas todas nuestras investigaciones y reflexiones dentro del ámbito sociológico.

Nuestras pretensiones dentro de este apartado se articulan en una doble vía complementaria: primero, establecer, con el método más adecuado, los diferentes estadios de imbricación sociológica que se han desarrollado desde las primeras obras de Guinjoan hasta el momento actual; y ello, desde un doble enfoque metodológico: desde la óptica del compositor, (el productor) y del oyente (receptor) en las múltiples acepciones que el término incluye: críticos, programadores, directores, musicólogos, otros compositores, intérpretes, público conocedor del hecho musical contemporáneo, público de conciertos

clásicos, etc, y por otra parte, dar a conocer un reflejo de lo que ha sido su labor desde que comenzó su dedicación a la música, mediante la elaboración de un archivo de prensa en el que se recojan los momentos más decisivos de su trabajo como intérprete, como director, como gestor, como conferenciante, etc, y sobre todo, como compositor. Este documentario se presenta en la tesis sólo de un modo "testimonial", dada la ingente cantidad de material recogido, y que ocuparía por sí solo varios volúmenes.

### ***23.2. Marcos sociológicos para la obra guinjoaniana; teoría institucional del arte y teoría de los campos artísticos***

Después de estudiar las distintas propuestas sociológicas que elaboran teorías globalizadoras, exponemos a continuación la que nos resulta más interesante como marco sociológico a partir de la cual *pensar* la obra de Guinjoan, que es la teoría de los campos artísticos del sociólogo Pierre Bourdieu. Para llegar a ella trazamos primero la línea evolutiva de dichas teorías, ya que en este apartado 1.2., nos centramos en las teorías sociológicas susceptibles de envolver a la obra guinjoaniana y no en sus realizaciones concretas, como dijimos anteriormente.

Así, hemos partido de los estudios generales establecidos por uno de sus pioneros, Antal, del cual hemos adoptado su visión de arte y sociedad como un todo configurado causalmente; hemos considerado también el procedimiento operativo que Hauser aplica en su obra fundamental<sup>180</sup> a los diversos componentes del proceso

---

<sup>180</sup> Hauser, A. *Sociología del arte*. Ed. Guadarrama, Madrid, 1975. Estudio que profundiza más en los conceptos históricos que en los científicos, en algunas ocasiones, excesivamente divagantes, como en su análisis del materialismo histórico, -que junto al funcionalismo y el estructuralismo, fueron las corrientes sociológicas dominantes en los años sesenta y setenta-. La revisión más crítica a sus teorías es, para nosotros, la debida a Rita Eden, quien, por ejemplo, dice. "*Hauser suele disolver los conceptos científicos en afirmaciones tan vagas como éstas :(...)"En esta visión total, en la interpretación de las diversas situaciones históricas como una unidad real y coherente, en la transformación de la causalidad sucesiva y lineal en una coincidencia y correspondencia lógica de los hechos, reside el valor científico del materialismo*

artístico, tales como los artistas, el mercado, los difusores, el público, etc, y desde aquí, llegar a los actuales sociólogos del arte.

A partir de estos dos grandes "estructuradores" del pensamiento sociológico aplicado al arte, se han desarrollado diversas teorías y tendencias interesantes para nosotros, que, están en la base de la aproximación sociológica que hemos adoptado, y que, por no ser el objeto directo de nuestro estudio, sólo mencionamos en sus ideas nucleares. Este es el caso de los trabajos de Svetlana Alpers, por su aporte especial en la reflexión de orden teórico, y por su compromiso y exigencia a la hora de plantearse la relación entre una sociedad y "su" arte contemporáneo<sup>181</sup>, y de las teorías de las que parte Calabrese, destinadas a descubrir el modo en que la sociedad contemporánea manifiesta sus propios productos intelectuales, independientemente de su cualidad y de su función, y de vislumbrar su horizonte común en el gusto con el que se expresan, se comunican y se reciben. Si quisiera resumirlo con un slogan, sería una *estética social*<sup>182</sup>.

Dickie es el creador de una *Teoría Institucional del Arte*, según la cual una obra de arte es todo aquel producto sancionado por el mundo del arte, todo aquello que la institución que podemos denominar, *grosso modo*, mundo del arte, decide considerar como tal. Según este sociólogo, las obras de arte no tendrían en común entre sí nada más que ser consideradas como tales por el mundo artístico. Para nosotros, la teoría de Dickie, aquí sólo esbozada, nos resulta más válida como propuesta a priorística (como conocimiento previo o aceptación social previa de una

---

histórico". Eden, R. *Teoría social del arte*. Universidad Autónoma de México, México D.F., 1986, pág.205.

<sup>181</sup> "(...) el sentido más razonable y a la vez más radical de la perspectiva sociológica se revela en su aleación con otros objetivos del análisis y en su capacidad de desembocar en el establecimiento de vínculos sutiles entre aspectos poco visibles o incluso residuales: la convicción de que las relaciones entre la sociedad y el arte no son reducibles a simplificadas ecuaciones mecánicas". Alpers, S. *El arte de describir*. Ed. Blume, Madrid, 1987.

<sup>182</sup> Calabrese, O. *El lenguaje del arte*, Ed. Paidós, Barcelona, 1987.

obra) y como consideración colateral, que como doctrina o teoría que explicita la especificidad de una obra de arte respecto a otra que no lo sea.

En el ámbito español, Vicenç Furió es otro de los pensadores cuyos trabajos nos resultan de gran interés <sup>183</sup>, con el que compartimos la visión antideterminista de la historia social en la valoración de la obra artística. Partiendo de Gombrich, Furió considera que no existe el "espíritu de una época" ni ninguna otra causa única que sea el motor de la evolución cultural; antes bien, considera que "hace falta buscar una nueva historia cultural, menos interesada en el estudio de pautas y estructuras y más en lo que es individual y concreto" <sup>184</sup>.

Por último, nos referiremos al que para nosotros es uno de los grandes sociólogos del arte del siglo XX, el francés Bourdieu <sup>185</sup> y a su *teoría de los campos artísticos*, que nosotros consideramos fundante como marco referencial para la obra de Guinjoan ya que la consideramos como una de las propuestas analíticas más interesantes y complejas de la actual sociología artística.

Según Bourdieu, existen en las sociedades actuales occidentales campos de actividad relativamente autónomos; cada uno de ellos con sus propias reglas y dentro de los cuales se lucha por algún tipo de recurso. El campo artístico sería entonces el espacio social estructurado en el que se producen las *obras de arte y la creencia en su valor*; un espacio organizado en el que personas y grupos compiten entre ellos según la posición que ocupan, y con su actuación intentan mantener o transformar situaciones y valores <sup>186</sup>.

---

<sup>183</sup>Furió, V. *Sociología de l'art*, Baranova, Universidad de Barcelona, 1995.

<sup>184</sup>Furió, V. "Gombrich y la sociología del arte" Revista *La balsa de la Medusa*, nº 51/52, Madrid, 1999.

<sup>185</sup> Para este apartado concreto, véase Bourdieu, P. *Las reglas del arte*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1995 y *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, París, Seuil, 1992.

<sup>186</sup>Bourdieu, P. *Op. cit.*

Además, mantiene que para comprender la estructura del campo artístico, hay que conocer su génesis y su evolución, con lo que el sociólogo aboga por una fusión interdisciplinaria, que, nosotros, creemos, se resuelve en la condición musicológica.

### ***23.3.1. Punto de partida; reflexión sobre una sociología instrumental de la música***

Consideramos de extraordinaria importancia las teorías estéticas que categorizan y sustancializan la obra de Guinjoan, aportando explicaciones y reinterpretando algunos aspectos de ella; ahora bien, si no se complementaran con el enfoque sociológico, permanecerían aisladas en un reducto irreal, ya que no hay duda de que, el arte se presenta ante un público, y en una sociedad determinada, o dicho en palabras de Tapiés, "*el arte no puede ser arrancado de los lazos concretos de la vida*".

### ***23.3.2. De la necesidad de una sociología instrumental para la obra guinjoaniana***

Una vez esbozadas las teorías sociológicas que hemos considerado más relacionadas, como presupuesto especulativo, con la obra de Guinjoan, manifestamos, siempre desde nuestro punto de vista, que el enfoque sociológico nos resulta más un elemento cognitivo "de referencia" que un medio de conocimiento en sí mismo; aunque nos hemos apoyado en las tesis más formativas del mundo sociológico, creemos que el condicionamiento del medio social es muy difícil de evaluar en lo que respecta a la función y evolución de la música actual, sobre todo, cuando ha de hacerse la traslación del terreno especulativo formal, al ámbito de la concreción, problema éste que no solventan los sociólogos en gran parte de los casos: así, uno de los principales límites con los que se encuentra el musicólogo a la hora de abordar el estudio sociológico de un compositor del XX, es que todavía, no sabemos

categorizar (no ya medir o cuantificar) en qué grado dicho autor representa (planteamiento inductivo) o influye (deductivo) en su época, en su entorno social, geográfico y profesional <sup>187</sup>.

Muchos son los filósofos de la estética que consideran la imposibilidad de una verdadera aprehensión del fenómeno musical contemporáneo desde la sociología como vía priorizada, y prefieren, reflexionar sobre las relaciones recíprocas entre la sociedad y el artista abriendo el espectro sociológico "puro" a la vía de la comprensión hermenéutica, ya que sólo ésta puede aprehender el "producto" musical en su doble faceta cultural y existencial<sup>188</sup>, si no se quiere ofrecer simplemente un catálogo de acontecimientos sin más; uno de sus primeros precursores fue sin duda Charles Laló, quien, a comienzos del XIX, aboga por una "estética sociológica". Para él, la música es en sí, *"un objeto social, por lo que sólo puede descubrirse sus caracteres peculiares en la propia sociedad"* <sup>189</sup>.

Partiendo de esta línea y años después, es Adorno quien mantiene una doble visión sociológica, siendo uno de los musicólogos que ha dado rigor y carta de naturaleza a las investigaciones sociológicas en la música del XX. Los estudios realizados en este ámbito son mucho más completos y profundos de lo que aquí esbozamos sólo como línea argumental, enfocada sólo hacia la obra de Guinjoan.

Así, la primera gran conceptualización sociológica que realiza Adorno, creemos que está totalmente vigente como marco de pensamiento para la obra guinjoaniana, ya que concilia sociología y estética como eje sobre el que vertebrar la compleja relación existente entre música y sociedad. Adorno considera que no puede separarse el

---

<sup>187</sup>Ver en esta línea argumental Barce, R. "Doce advertencias para una sociología de la música". *Colóquio Artes*, nº 72. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1987, pp 1-17.

<sup>188</sup>Así lo considera también Julio López en *La música de la posmodernidad*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1988, pág.90.

<sup>189</sup>Fubini, E. "La estética y la sociología de la música", *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, *Op. cit.*, pág 396.

valor estético del valor comunicativo o el social de una obra; pero esto se realiza en una relación contradictoria, como manifiesta en la *Introducción a la sociología de la música*: "*cuanto más ciertas son las observaciones sociológicas sobre la música, tanto más lejanas y ajenas son a ésta*"<sup>190</sup>. El sociólogo del arte Serravezza hace una crítica de la sociología adorniana, en la que traza una visión hermenéutica social de ésta, planteamiento con el que estamos totalmente identificados en nuestro trabajo sobre la música de Guinjoan. Así, dice: "*la sociología del objeto musical de Adorno se trata de una hermenéutica cuyo papel es abrir a la comprensión el significado de la música y de las obras singulares. Tal significado es objetivo, no porque sea objetivamente verificable, en sentido científico, sino porque se le cree radicado en la cosa misma*"<sup>191</sup>".

Por otro lado, y en lo que se refiere a su segundo enfoque sociológico, que Serravezza define como sociología de las funciones musicales, Adorno la asimila a su estética de la *negatividad*, cuyas conclusiones básicas ya vimos en el capítulo correspondiente y que en el aspecto sociológico podemos resumir en la siguiente aseveración: "*la única vía de supervivencia -aunque sea precaria- de que dispone la música consiste en ser la antítesis de la sociedad*"<sup>192</sup>".

Dalhaus se cuestiona la posibilidad de "descifrar" sociológicamente la música, llegando incluso a manifestar que la "*sociología de la música no pasará de ser una ciencia auxiliar anodina, a menos que consiga descifrar la verdadera realidad propiamente musical*"<sup>193</sup>.

Por último, no hemos partido de los estudios que, como los de Max Weber, mantienen apartados los ámbitos

---

<sup>190</sup>Adorno, T. W. *Introduzione alla sociologia della musica*. Turín, 1971.

<sup>191</sup>Serravezza, A. "Las tradiciones especulativas de la sociología de la música y la estética. *Papers, Op. cit.*, pág 70.

<sup>192</sup>Adorno, T. W *Filosofía de la nueva música. Op. cit.*

<sup>193</sup>Dalhaus, C."Das musikalische Kunstwerk als Gensatand der Sociologie" en traducción de Neus Arqués.

sociológicos de cualquier consideración de valor estético<sup>194</sup>, porque creemos que, resulta prácticamente imposible desligar el *métier* formal del musicólogo, del objeto investigado. El planteamiento de Weber, creemos que lejos de contribuir a un conocimiento objetivo del objeto artístico, creemos que desemboca en un conocimiento arbitrario, seccionado, al unir el lenguaje musical a la sociedad, no como conjunto de hechos extrínsecos, sino como una consecuencia lógica, como una relación directa de ambas estructuras, lo que puede ser válido hasta que llegan las poéticas personales de la vanguardia y en una misma sociedad conviven lenguajes totalmente antagónicos.

#### ***23.4. Aportación de la sociología a la música contemporánea y viceversa***

Nos hemos encontrado con enfoques sociológicos que amplían el campo de conocimiento de la música actual, bien porque ofrecen nuevas lecturas de algunos objetos artísticos determinados, *v. Gr*; el papel que el medio social tiene en la forma y en la función artística; o bien porque lo hacen de un modo integrador.

En este aspecto, resulta imprescindible la reconciliación entre estética y sociología que realiza el musicólogo Celestin Deliège, quien en su libro *Invention musicale et idéologies* hace unas referencias muy interesantes a distintos aspectos del hecho musical, mixturando el planteamiento estético y el sociológico <sup>195</sup>.

Así pues, hemos seguido el enfoque metodológico integrador de estos autores, que reconcilia objeto y

---

<sup>194</sup> Weber, M. "fundamentos racionales y sociológicos de la música" Fubini, *Op. cit.*, pág 399.

<sup>195</sup> Deliège, C. *Invention musicale et idéologies*. Collection Musique/passé/Présent. Christian Bourgois Editeur, París, 1986. Destacamos sus reflexiones sobre la convergencia de pensamiento filosófico y pensamiento científico y su visión metafórica de la realidad social a partir del estudio analítico de los hechos musicales producidos y de las condiciones de la producción. Giselle Brelet intentó mixturar también sociología y estética, aunque creemos, con menos éxito.

sociedad, como principal aportación procedente del ámbito sociológico.

### **23. 5. Estudio sociológico de la obra guinjoaniana**

#### **23.5. 1. Límites cognitivos de la sociología de la música**

Antes de presentar el estudio sociológico concreto hecho sobre Guinjoan en el entorno compositivo español, creemos necesario manifestar que sólo están presentes en este apartado aquellas cuestiones que han podido ser verificadas mediante la contrastación de datos; no presentamos pues, los estudios realizados sobre otros aspectos, que no habrían soportado un análisis contrastante en profundidad, ya que los datos a analizar se están conformando en la misma coordenada temporal en la que viven los analistas. Nos estamos refiriendo por ejemplo, a la "oscilación del gusto, " que relaciona a artistas, público y crítica de la obra actual, o al criterio de "competencia" artística, por el cual el compositor es considerado o no como miembro de una sociedad restringida (la sociedad como tal, la sociedad universitaria, la sociedad de intelectuales, etc). Sin embargo, a la hora de valorar todas estas coordenadas, nos encontramos con que la sociología no es el ámbito adecuado, según el propio criterio disciplinar, ya que *"(...) los conocimientos que se requieren para pronunciarse en este sentido no son los propios del sociólogo. La historia del arte es una historia de valores, de logros; el sociólogo debe analizar la realidad social, pero no es de su competencia evaluar las obras ni pronunciarse sobre cuáles deben ser las cualidades artísticas que cabe admirar"*<sup>196</sup>.

Ahondando en estas palabras, la socióloga Nathalie Heinich, ha dicho recientemente que "si la sociología es una disciplina que evita hacer evaluaciones de la competencia o de las cualidades artísticas, es porque no tiene gran cosa de específico que aportar a esta cuestión.

---

<sup>196</sup>Furió, V. *Op. cit.*, pág 156.

No es que el sociólogo tenga prohibido evaluar las obras de arte, es solamente poco productivo, por ser poco específico de su competencia"<sup>197</sup>.

Nosotros creemos que ello no invalida a la sociología como fuente de contenidos, sino que, simplemente, la recoloca en torno a la obra de arte como verdadero elemento cognitivo sobre sí mismo <sup>198</sup>. En este sentido, creemos que, para el caso de Guinjoan, como en el de muchos otros artistas, la competencia artística y el estímulo de un público selectivo son condiciones de primer orden que intervienen en la composición.

### ***23.5. 2. Estudio sociológico concreto de la obra guinjoaniana***

Para elaborar este apartado, hemos seguido fundamentalmente los estudios de sociología de la música de Menger<sup>199</sup>, Rodríguez Morató<sup>200</sup>, Nattiez<sup>201</sup> y Julio López<sup>202</sup> citados en la bibliografía; por lo dicho hasta ahora, creemos que la sociología ofrece una visión pregnante de la obra de Guinjoan una vez que ha sido estudiada a la luz del análisis de contenidos, y de la contemplación filosófica; una vez valorada su competencia, podemos estudiar en qué grado y de qué manera la música de Guinjoan actúa en la sociedad.

---

<sup>197</sup>Heinich *Le triple jeu de l'art contemporain*. París, Minuit, 1998, pág 13.

<sup>198</sup> "La historia del arte es la historia de las soluciones dadas por los artistas a problemas que se les planteaban; por tanto, se trata de valorar dichas soluciones". Gombrich, E.H. "La historia social de arte". *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Ed Seix Barral, Barcelona, 1968.

<sup>199</sup> Menger, M. "El "oído" especulativo. Consumo y percepción de la música contemporánea. *Papers, revista de Sociología, Op. cit.*

<sup>200</sup> Rodríguez Morató, A. "La trascendencia teórica de la sociología de la música". *Papers. Revista de Sociología*, n ° 29 Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 1998 y *Los compositores españoles. Un análisis sociológico*. Ed. CIS, Madrid, 1996 .

<sup>201</sup>Nattiez, J.J. "Sur ler relations entre sociologie et sémiologie musicale". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1974.

<sup>202</sup>López, J. "Por una sociología de la música" *La música de la modernidad*. Anthropos, Barcelona, 1984, pp 116-147.

Guinjoan siempre ha insistido en su compromiso vital, musical y existencial con su tiempo, con la contemporaneidad. Es por esto por lo que consideramos de enorme relevancia introducir en este estudio nuestra particular reflexión sobre los vínculos -y el carácter de éstos- entre la sociedad española actual y el arte por ella generado, en este caso, la obra guinjoaniana. Como es bien sabido, es la estética de la recepción la corriente de pensamiento que en los últimos años ha ofrecido un método y unas aportaciones a este campo realmente interesantes, en sus diferentes facetas hermenéuticas y antropológico-sociales.

### ***23.5.3. La figura de Guinjoan en el entorno de compositores españoles***

Guinjoan se sitúa dentro del grupo de compositores que Rodríguez Morató califica de "A", o conjunto de reconocimiento, diferente del otro gran grupo de compositores actuales españoles, que sitúa bajo el epígrafe de "B", o grupo de no-reconocimiento. Para este encasillamiento, se basa el autor en la discriminación atendida a varios criterios básicos, entre los que se sitúa como fundamental el de la **profesionalidad**. Dentro de este apartado, hemos incluido al músico catalán en el epígrafe que podemos denominar "*élite*", que según Rodríguez Morató, -quien lo denomina "estrato 1"-, está constituido en España por 64 compositores. Así, las premisas necesarias para que un compositor sea incluido en dicha coordenada de "elite" son para Rodríguez Morató <sup>203</sup> las siguientes:

a) que su música se difunda en canales de prestigio artístico, sean estos los tradicionales, (temporadas líricas y sinfónicas o ciclos de música de cámara), o circuitos más especializados de música contemporánea.

---

<sup>203</sup>Rodríguez Morató, A. *Op. cit.*, pág.20.

- b) que tenga una proyección nacional y en alguna medida internacional, y
- c) que hayan recibido encargos de entidades oficiales.

### **Demarcación sociológica básica<sup>204</sup>:**

#### *1) Por edad y residencia*

Por edad, Guinjoan se encuentra dentro del 38'9 % de compositores profesionales con más de 50 años actualmente activos, y por residencia, del 21'93 % de los compositores españoles nacidos en Cataluña. Ahondando un poco más en esta última coordenada, Guinjoan forma parte del 23'44 % que residen formalmente en dicha comunidad autónoma.

Por otra parte y combinando ambos ejes, el músico catalán se sitúa también dentro del escasísimo 10% de los compositores que, entre 60 y 70 años, residen en Cataluña.

#### *2) Orígenes sociales*

En lo que a este aspecto se refiere, Guinjoan se enmarca en el 13 % de los compositores que en Cataluña proceden del medio rural, y ya dentro de este reducidísimo espectro poblacional, figura en el exiguo 2 % de los compositores que, procediendo de este entorno social, reciben o han recibido encargos importantes de instituciones destacadas, proporción que aumenta sensiblemente entre los compositores que proceden de la burguesía empresarial o de una acomodada clase media.

#### *3) Estilo compositivo*

Siguiendo con la clasificación social en la que se enmarca al compositor, destacamos la cuádruple categorización que, considerada en su conjunto, establece el

---

<sup>204</sup>Todos los datos estadísticos que se mencionan en este apartado han sido obtenidos a partir del libro anteriormente citado.

listado completo de los compositores españoles que componen a partir de la postguerra: tradicionalismo, modernismo, vanguardismo y experimentalismo.

Según esta clasificación, (muy similar a la establecida por Tomás Marco en su *Historia de la música española*), Guinjoan se situaría en el tercer epígrafe, definido por su no manejo del sistema tonal de composición, universo éste compositivo que ocupa al 53'2 % de nuestros compositores<sup>205</sup>.

En relación a la procedencia del músico catalán, su vinculación al universo compositivo resulta, visto gráficamente, una curva contraria a lo que suele generarse en el medio rural, más proclive a dar compositores más apegados a tendencias estéticas conservadoras, mientras que la clases altas se inclinan por la ruptura estética.

#### *4) Inicio en la composición*

Los primeros pasos en el mundo musical, que no hay que olvidar que en el caso de Guinjoan es primero el referente pianístico y después el compositivo, se dan de un modo tan completamente personal como autodidacta, lo que le sitúa en el 4'7 %, frente a un abrumador 72'1 % en el que se encuentran los músicos que se inician en la composición gracias a su círculo familiar.

Siguiendo con su comportamiento "socialmente atípico", Guinjoan se sitúa en la pirámide vocacional de menor índice, con un 3'57 % al ser un músico que se inicia en este ámbito después de los 15 años frente al 66'96 % que se inicia antes de los 10 años.

Ahondando en esta información, sólo el 3 % (porcentaje en el que se incluye Guinjoan) de los compositores españoles que se inicia en la composición después de los 15

---

<sup>205</sup>Sin embargo, esta clasificación no tiene en cuenta las trayectorias eclécticas de compositores que, fluctúan de un procedimiento compositivo a otro, o que, partiendo de una extremada vanguardia, se encaminan hacia posturas estilísticas distintas. Este es el caso de Guinjoan, quien no puede ser encasillado férreamente en uno u otro apartado, sin tener en cuenta toda esta serie de matizaciones.

años es catalán, cifra muy pequeña, frente al 10 % de Madrid o el 8 % de Galicia.

### *5) Formación*

Guinjoan se encuentra entre el 26'8 % de los músicos que se han iniciado en la composición tras venir del mundo interpretativo.

### *6) Autonomía ocupacional*

Guinjoan entra de pleno en la abrumadora cantidad de los compositores que no viven exclusivamente de la composición; sin embargo, y dentro de estas limitaciones ocupacionales, el músico catalán es uno de los pocos "privilegiados", cuya ocupación es exclusivamente musical; sin ser profesor de música, profesión que ocupa al 45 % de los compositores españoles, su trayectoria profesional tan variada hace que pueda ser incluido en al menos dos categorías ocupacionales diferentes: en el 7'7 % de los compositores que en la madurez de su vida han sido responsables de una institución musical, y del 16'2 % que en esa misma etapa ha sido director.

En cuanto a la dedicación a la composición, que ha sido intensa y constante a lo largo de toda su vida, mantiene a este respecto una similitud paralela al 50'4 % de los compositores que se dedican con regularidad a la composición.

También entra Guinjoan en el grupo de compositores a los que la concesión de un premio de composición de cierta envergadura (en este caso, nosotros nos referimos al Nacional de España y al Nacional de Cataluña) ha sido un aliciente y un estímulo muy positivo: el 43'1 %.

Asimismo, el compositor catalán reside en una zona en la cual los encargos superan la media del resto del país, al igual que el área madrileña, siendo también la comunidad

autonómica más puntera en lo que se refiere a encargos no oficiales <sup>206</sup>.

### *7) Encargos recibidos*

En este último apartado estadístico de los encargos recibidos, Guinjoan está entre el 21'7 % de los músicos catalanes que han recibido encargos de la radio, entre el 45'8 % que ha recibido encargos de la administración (tanto nacional, como autonómica o local), entre el 19'3 % del extranjero, el 15'7 % de Fundaciones, o el 31'3 % de orquestas y 71'2 % de intérpretes.

Inciendo en el conocimiento estadístico de los encargos recibidos por los compositores, se muestra evidente en el caso de Guinjoan la correspondencia entre una formación con profesionales de prestigio y reconocimiento y el hecho de haber recibido encargos de la administración importantes con posterioridad.

Así dice Morató que los que reciben clases o asisten a cursillos con compositores reconocidos en España consiguen más premios en sus inicios .

Todos estos datos estadísticos, que enmarcan la figura del compositor en el entorno general de los compositores españoles, marcan el fin de los estudios que sobre la obra guinjoaniana hemos llevado a cabo en la tercera parte de esta tesis.

---

<sup>206</sup> *Op.cit.*, pág 141.

**CATALOGO DEL COMPOSITOR JOAN  
GUINJOAN<sup>207</sup>**

**MUSICA INCIDENTAL**

**Les mosques**

**30'**

Barcelona, 1968.

Música incidental para *Les mosques*, de J. P. Sartre, en la versión de M. de Pedrolo en catalán.

E: Barcelona, Teatro Romea, 8 -III- 1968 por el *Diabolus in musica*, dirigido por Joan Guinjoan.

Encargo de Eicard Salvat.

**Hommage à Rimbaud**

**30'**

Barcelona, 1973.

Música incidental para la película *Hommage à Rimbaud*, de Daniel Argimon.

Cinta magnética.

E: Barcelona, 28 -I- 1973.

Encargo del Instituto Alemán de Cultura de Barcelona.

**OBRAS PARA UN INSTRUMENTO SOLISTA**

**PIANO**

**Pequeña fantasía en Fa menor**

París, 1954.

E: París, 1954. Pianista, Joan Guinjoan.

Esta obra no ha sido publicada ni grabada hasta el momento.

**Fantasía**

París, 1959.

---

<sup>207</sup>Se utilizarán las siguientes abreviaturas a lo largo de toda la catalogación:  
E: estreno; P: publicación y G: grabación.

*E:* París, 1959. Pianista, Joan Guinjoan.

Esta obra no ha sido publicada ni grabada hasta el momento.

**Suite Op. 1, nº 1**

Barcelona, 1960.

*E:* Teatro *Pérez Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria, 1960. Pianista, Joan Guinjoan.

Esta obra no ha sido publicada ni grabada hasta el momento.

**Melodía exótica**

Barcelona, 1960

*E:* Barcelona, 1960. Pianista, Joan Guinjoan.

Esta obra no ha sido publicada ni grabada hasta el momento.

**Resignación**

Barcelona, 1960

*E:* Barcelona, 1960. Pianista, Joan Guinjoan.

Esta obra no ha sido publicada ni grabada hasta el momento.

**Siciliana**

Barcelona, 1960

*E:* Barcelona, 1960. Pianista, Joan Guinjoan.

Esta obra no ha sido publicada ni grabada hasta el momento.

**Rosario Vasconcel**

Barcelona, 1960.

*E:* Barcelona, 1960. Pianista, Joan Guinjoan.

Esta obra no ha sido publicada ni grabada hasta el momento.

**Sonata fantasía**

Barcelona., 1960

*E:* Barcelona, 1960. Pianista, Joan Guinjoan.

Esta obra no ha sido publicada ni grabada hasta el momento.

Dedicada a Delmiro Rivière de Caralt.

### **Suite moderna**

**6'**

Barcelona, 1960.

*E:* Barcelona, 1960. Pianista, Joan Guinjoan.

*G:* RNE

*P:* Ed Boileau, (Barcelona) Colección para piano

*Obras de primera etapa, 1960-62.*

Dedicada a José Iturbi.

### **Fantasía en Do**

**8'**

Barcelona, 1961.

*E:* Barcelona, 1961. Pianista, Joan Guinjoan.

Esta obra no ha sido publicada ni grabada hasta el momento.

### **Preludio número 1**

**3'**

Barcelona, 1961.

*E:* Barcelona, 1961. Pianista, Joan Guinjoan

*P:* Ed. Boileau. ) Colección para piano *Obras de primera etapa, 1960-62.*

Esta obra no ha sido grabada hasta el momento

actual.

### **Momentos número 1**

**5'**

Barcelona, 1961.

*E:* Barcelona, 1961. Pianista, Joan Guinjoan.

*P:* Ed. Boileau. ) Colección para piano *Obras de primera etapa, 1960-62.*

Esta obra no ha sido grabada hasta el momento actual; está dedicada a Rosa Sabater.

**Ensayo a dos voces**

3'

Barcelona, 1962

*E:* Barcelona, 1962. Pianista, Joan Guinjoan.

*P:* Ed Boileau. ) Colección para piano *Obras de primera etapa, 1960-62.*

Esta obra no ha sido grabada hasta el momento actual.

**Chez García Ramos\***

6'

Barcelona, 1962.

*E:* Barcelona 1962. Pianista, Joan Guinjoan.

*G:* RNE

*P:* Ed. Boileau. Colección *Obras de primera etapa: 1960-62.*

**El Pinell de Dalt**

4'

Barcelona, 1963.

*E:* Barcelona 1963. Pianista, Joan Guinjoan.

*P:* Ed. Boileau. Colección *Obras de primera etapa: 1960-62.*

Esta obra no ha sido grabada hasta el momento actual.

**Preludio número 3**

4'

Barcelona, 1963.

*E:* Barcelona 1963. Pianista, Joan Guinjoan.

Esta obra no ha sido publicada ni grabada hasta el momento actual.

**Scherzo i Trío**

---

\* Existe una versión para clave realizada por María Luisa Cortada.

7'

Barcelona, 1963.

E. Barcelona, 1963. Pianista, Joan Guinjoan.

### **Contrastes**

Barcelona, 1965.

*E:* Barcelona, 1965, Joan Guinjoan

Esta obra no ha sido publicada ni grabada hasta el momento actual.

**Tres petites peces** *Homenaje a Cristóforo Taltabull*  
(*I. Constelaciones. II. Dinámica de timbres e*  
*intensidades. III. Ambientes y ritmos*)

9'

*E:* Barcelona 20-V-1965. Pianista, Joan Guinjoan.

*G:* LP PDI Intérprete: Eulalia Solé.

*P:* Ed. Alpuerto (Madrid).

Dedicada a August Puig.

### **Células número 1**

5'

Barcelona, 1966.

*E:* Madrid 1966. Pianista, Manuel Carra.

*G:* RNE- LP Edigsa AHMC 10.101. Intérprete ,  
Carles Santos. LP EMEC/Movieplay 5.26.214.

Intérprete, Pedro Espinosa CD EMEC E-007.

Intérprete, Pedro Espinosa

*P:* EMEC. Madrid.

### **Células número 3**

7'

Barcelona, 1968.

*E:* Barcelona. 3-V-1968. Pianista, Angel Soler.

*P:* Española de Ediciones Musicales Schott,\* S.L  
(revisión 1992)

Dedicada a Josep Maria Escribano.

**Dígraf**

**13'**

Barcelona, 1976.

*E:* Teatro Essayon, París, 6 -XII- 1976. Pianista, Jean Pierre Dupuy.

*G:* RNE\_Catalunya Rádio-SRF

*P:* Salabert (París).

Encargada y dedicada a Jean Pierre Dupuy.

***Divagant***

**9'**

Barcelona, 1978.

*E:* Miércoles Musicales de RNE. *Palau de la Música catalana*, Barcelona, 29 -XI- 1979. Pianista, Rafael Orozco

*G:* RNE-LP Auvi L7 442. Intérprete, Bernard Fauchet.

*P:* Alpuerto (Madrid) .

Encargada y dedicada a Rafael Orozco

**Jondo**

**9'**

Barcelona, 1979.

*E:* Concurso de Música para piano del siglo XX, celebrado en Saint Germain-En-Laye (Francia) 6/8-IV-1979. Interpretada por los finalistas.

*G:* RNE-SRF-LP Auvi L7 442 Intérprete, Bernard Fauchet.

CD Generalitat de Catalunya/ PDI 1991 Intérprete Liliana Maffiotte, CD Conservatori Profesional de Música de Badalona- Pianista, Emili Brugalla.

*P:* Amphion-Editions Musicales (París).

Dedicada a Monteserrat Albet y encargada por el Ministerio de Cultura y Comunicación de Francia.

**Au revoir Barocco**

**15'**

Barcelona, 1980.

*E:* Auditorio *Eduardo Toldrá*-Conservatorio Municipal de Barcelona 18-2-1982. Pianista, Rose Marie Cabestany.

*G:* RNE. LP Columbia SCLL 14125 Pianista, Rose Marie Cabestany

*P:*Alpuerto (Madrid).

Dedicada a Rose Marie Cabestany.

**Nocturno (*Una pagina para Rubinstein*)**

**4'**

Barcelona,1987.

*E:* Concierto Homenaje a Arturo Rubinstein, Escuela Superior de Canto, Madrid. 21-III-1988. Pianista, Joaquin Soriano.

*G:* RNE-CD ETNOS 10 B 51 Intérprete ,Albert Nieto.

*P:* Fundación Isaac Albéniz-Madrid y Catalana de Edicions Musicale.

Obra encargo de la Fundación *Isaac Albéniz* dentro del marco de la exposición *Rubinstein y España*.

**Cadenza en Homenaje a Mompou**

**4'**

Barcelona, 1993

*E:* Barcelona, 5-V-1993. Pianista, Jordi Vilaprinnyó.

*G:* TV3.

*P:*Ed Boileau, S.A

**Recordant a Albéniz**

**2'**

Barcelona, 1995.

*E:* Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, *Edición XI*. 27-IX-1995. Pianista, Ananda Sukarlan.

*G:* CD Tecnodisco M-30062 Intérprete ,Ananda Sukarlan.

Dedicada a Cecilia Colien Honneger.  
*P:* *Album de Colien*, Ed. Obra encargo de Cecilia Colien Honneger. S.A.  
Obra encargo de Obra encargo de Cecilia Colien Honneger.

### ***OTROS INSTRUMENTOS***

#### **Dynamiques-Rytmes (Ondas Martenot)**

5'

Barcelona, 1968.

Esta partitura no ha sido estrenada.

#### **Monólogo de Orestes** <sup>208</sup> (Clarinete)

4'

Barcelona, 1968

*E:* Teatro *Romea*, Barcelona, el 8-III-1968. Clarinetista, Juli Panyella.

#### **Tres piezas para clarinete solo**

9'

*(I. Micrón. II. Líneas. III Parámetros)*

Barcelona, 1969.

*E:* de la primera pieza, en Barcelona, 7-XII-69. Clarinetista, Juli Panyella.

*G* :LP Columbia-LP EMEC/Movieplay, CD EMEC.

*P:* EMEC Madrid.

Obra dedicada a Juli Panyella.

#### ***Tensión relax*** (Percusión)

10'

Barcelona, 1974.

*E:* Escuela de Ingenieros Industriales, Barcelona, 1974 . Percusionista, Robert Armengol.

---

<sup>208</sup> Esta obra es un fragmento que ha sido extraído de la música incidental compuesta para *Les mosques*, de J.P. Sartre, en la versión de Manuel de Pedrolo.

**G:** RNE-Catalunya Ràdio-RSR-LP EDA -CD Teldec -  
LP Audite. CD AUDIO VISUALS DE SARRIA-FMC

**P:** Zimmerman Verlag (Frankfurt)

**Cadenza**<sup>209</sup> (Violoncello)

**6'**

Barcelona, 1975.

**E:** Auditorio Manuel de Falla, Granada, 11 -XI- 1978.

Violoncellista, Lluís Claret.

**G:** RNE-LP Columbia.

**P:** Salabert (París).

Obra dedicada a Lluís Claret.

**Phrase** (Guitarra)

**6'**

Barcelona, 1979.

**E:** Finestret (Francia), el 22-VII-1979. Guitarrista,  
Fernando

Quiroga.

**G:** RNE-BBC.

**P:** Suvini Zerboni (Milán)

Obra dedicada a Fernando Quiroga.

**Horitzó** (Contrabajo)

**7'**

Barcelona, 1980.

**E:** Bruselas, 1980. Contrabajista, Rafael González de  
Lara.

**G:** RNE

**P:** Boileau.

Obra encargo de Rafael González de Lara.

**Microtono** (Obra para violín, viola ó violoncello)

**5'**

Barcelona, 1980.

**E:** París, 1981. Violinista, Adèle Auriol.

---

<sup>209</sup>Aunque puede ser considerada una obra independiente, la *Cadenza* forma parte también de *Música per a violoncel i orquestra*, y así consta también en el catálogo.

**G:** RNE-LP Auvi.

**P:** Amphion (París)

Obra encargo del Conservatorio Nacional de Musique de Boulgne-Billancourt.

**Neuma** (obra para tres flautas traveseras y un sólo intérprete)

**10'**

Barcelona, 1980.

**E:** Romans (Francia), 1980. Flautista, Gerard Garcin.

**G:** Catalunya Ràdio-SRF-CD GASA -CD Dino Classics.

**P:** Max Eschig (París).

Encargo de Gerard Garcin.

**Tensió** (Violín)

**9'**

Barcelona, 1981.

**E:** Auditorio *Eduardo Toldrá* del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, 1982. Violinista, Adèle Auriol.

**G:** RNE-SRF-LP Auvi.

**P:** Max Eschig (París).

**Cielo Vacío** (Guitarra)

**3'**

Barcelona, 1996.

**E:** *VL Festival Internacional de Música de Santander*, 17-VIII-1996 por Gabriel Estarellas.

**G:** CD Album de Colien para guitarra.

**P:** Ed. Cecilia Colien Honneger, S.A.

**Elegía - Monodía-** (Violoncello)

**10'**

Barcelona, 1996.

**E:** Nick Havanna, Barcelona, 17-VI-1996 por Lluís Claret.

**G:** RNE

**P:** Alpuerto (Madrid).

Obra dedicada a la memoria de la madre del artista.

**Variaciones sobre el tema Cuncti simus concanentes, del *Llibre Vermell de Montserrat*** (Obra para salterio o vibráfono) **10'**

Barcelona, 1996.

**E:** Versión para vibráfono, *VIII Mostra catalana de Música Contemporània*, el 7-XI- 1996. Vibrafonista, Pilar Subirá. **2.** Versión para salterio, Munich (Alemania), el 27-XI-1996. Clavecinista, Marianne Kirch.

**G:** Radio de Baviera-Catalunya Radio.

**P:** Publicacions Clivis.

Obra encargada y dedicada a Marianne Kirch.

### ***OBRAS PARA DOS INSTRUMENTOS***

**Escenas de niños** (obra para clarinete y piano).

**4'**

Barcelona, 1961.

**E:** Barcelona, 1964, por Juli Panyella al clarinete y Joan Guinjoan al piano.

**G:** LP Audio-visuals de Sarrià.

**P:** Boileau, *Colección Obras de primera etapa*.

**Fantasia para clarinete y piano**

**6'**

Barcelona, 1964.

**E:** Instituto francés, Barcelona, el 20 -V- 1965 por Juli Panyella al clarinete y Joan Guinjoan al piano.

**G:** RNE -LP Audio-visuals de Sarrià. CD Audio visuals de Sarrià. CD Clarinet classics.

**P:** EMEC

Dedicada a Juli Panyella.

**Pentágono** (Obra para violoncello y piano)

**10'**

Barcelona, 1969.

**E:** Instituto Alemán de Cultura Madrid, 1969.

Esta obra no ha sido publicada ni existe registro sonoro alguno de ella.

**Dúo para violoncello y piano** <sup>27</sup>

**11'**

Barcelona, 1970.

**E:** Barcelona, el 18 -XII-1970 por Lluís Claret al violoncello y Josep María Colom al piano.

**G:** RNE.

**P:** Alpuerto (Madrid).

**Retaule ( Violín y piano).**

**10'**

Barcelona, 1972.

**E:** *Ball State School of Music*, Indianápolis (USA), el 10 -VII- 1972 por Eugene Prokop al violín y Pía Sebastiani al piano.

**G:** RNE-Catalunya Ràdio -SRF-LP Auvi.

**P:** Jobert (París)

Obra dedicada al Duet Auriol-Fauchet.

**Duel (Dúo de guitarras).**

**9'**

Barcelona, 1976.

**E:** *Miércoles musicales de Radio Nacional, Palau de la Música catalana* de Barcelona, el 21 -I- 1976 a cargo del dúo formado por Estela Pujadas y Jorge Labrouve.

**P:** UME (Madrid).

**G:** RNE.

Obra dedicada al Duet Pujadas-Labrouve.

**Màgic** <sup>210</sup> (Flauta y piano).

**8'**

Barcelona, 1977.

---

<sup>27</sup> Existe una versión de Emili Mateu para viola y piano.

Xavier Coll ha realizado una versión para flauta y guitarra de esta obra.

*E:* Madrid, el 22 -II- 1977 por Bárbara Held a la flauta y Angel Soler al piano.

*G:* RNE-Catalunya Ràdio.

*P:* Catalana d'Edicions Musicals (Barcelona).

Dedicada a Rafael Casasempere.

### **Dúo para violín y piano**

**5'**

Barcelona, 1992.

*E:* Madrid, el 6 -XII- 1992 por Victor Martín al violín y Miguel Zanetti al piano.

*G:* RNE.

Obra dedicada a Tomás Marco.

Esta obra no ha sido publicada hasta el momento.

### **Aniversari (Violín y violoncello).**

**6'**

Barcelona, 1993.

*E:* Centro Cultural de la Fundación *La Caixa*, en Barcelona, el 13 -X-1993 por Gerard Claret al violín y Lluís Claret al violoncello.

*P:* Max Eschig. (París).

Dedicada a Gerard y Lluís Claret.

### **Flamenco (Dos pianos).**

**20'**

Obra integrada por tres piezas

Barcelona, 1994.

E de la primera pieza: *Hochschule für Musik*, Würzburg (Alemania), el 8 -II-1996; de la segunda, *Gasteig* en Munich (Alemania), el 13 -I-1995; de la tercera, en la *Akademie der Schönen Künste*, en Munich (Alemania), el 5 -XI-1996. Las tres piezas fueron estrenadas por el dúo Uriarte - Mrongovius.

*G:* RNE. CD Wergo.

*P:* Max Eschig.

Obra encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y dedicada al dúo Uriarte- Mrongovius.

## **OBRAS PARA TRES INSTRUMENTOS**

### **Trois mouvements pour piano, clarinette et percussion 11'**

Barcelona, 1965.

*E:* Instituto Fancés, Barcelona, el 20 -V-1965 por Joan Guinjoan al piano, Juli Panyella al clarinete y Robert Armengol en la percusión.

*G:* RNE.

*P:* Clivis Publicacions (Barcelona).

### **Células nº 2 (Celesta, marimba y piano).**

**6'**

Barcelona, 1966

*E:* Barcelona, 1966, a cargo del *Diabolus in Musica*, dirigido por el propio compositor.

Esta obra no ha sido grabada ni publicada hasta el momento.

### **Phobos <sup>211</sup> (Ondas Martenot, piano y percusión).**

**18'**

Barcelona, 1978.

*E:* SRF, París, (Francia), el 9 -IV-1979 por el Trío Deslogères.

*G:* RNE-SRF.

Obra encargo de *Radio Francia*.

Esta obra, dedicada al Trío Deslogères, no ha sido publicada.

### **Prisma (Piano, vibráfono y marimba).**

**6'**

Barcelona, 1979.

*E:* Barcelona, 19-XII-1980 por Carmen Undebarrena al piano, Siegfried Fink al vibráfono y Xavier Joaquín a la marimba.

---

<sup>211</sup>Dioni CHico ha realizado una versión para acordeón, piano y percusión de esta obra.

**P:** Zimmermann Verlag , (Frankfurt).

**G:** Catalunya Ràdio -LP/CD Thorofon.

**Puzzle** (Clarinete -o flauta contralto-, violoncello y piano).

**18'**

Barcelona, 1979.

**E:** *Lunes Musicales de R.N.E.* en Madrid el 23 -IV-1979 por Juli Panyella al clarinete, Lluís Claret al violoncello y Rosa María Cabestany al piano.

**G:** RNE-SRF-LP Columbia. CD Audio-visuals de Sarrià-FMC.

**P:** Max Eschig (París).

**Trío de cuerda- Trío per archi-** (Violín, viola y violoncello). **17'**

Barcelona, 1982.

**E:** *Conciertos de Radio Francia, Sala Gaveau*, París, el 2 -XI-1983 por el Trío de cuerdas de París.

**G:** RNE-SRF-CD Etnos.

**P:** Max Eschig (París).

Obra encargo de Radio Francia. Está dedicada al Trío de Cuerda de París.

**Passim Trio** (Violín, violoncello y piano).

**17'**

Barcelona, 1988.

**E:** *Conciertos de Euroradio 1988-89* en el Palacio Real de Pedralbes, Barcelona, el 10 -X-1988 por el Trío de Barcelona.

**G:** RNE. Radio Suecia, Catalunya Radio.

**P:** EMEC

Obra encargo del Trío de Barcelona, al que está dedicada.

## **OBRAS PARA CUATRO INSTRUMENTOS**

**Miniaturas** (Clarinete, piano, percusión y violín).

**10'**

Barcelona, 1965.

*E:* Barcelona, 3-VI-1965 por el grupo Diabolus in musica, dirigido por Joan Guinjoan.

*G:* RNE

*P:* Clivis Publicacions (ACC-Cluster), Barcelona.

**Cinco estudios para dos pianos y percusión** (Dos pianos y dos percusionistas).

**10'**

Barcelona, 1968.

*E:* *Palau de la música Catalana*, Barcelona. 17-V-1969 por el Diabolus in musica, dirigida por Joan Guinjoan.

*G:* RNE-Catalunya Radio-SRF-LP/CD Thorofon.

*P:* Alpuerto, (Madrid)

**Bi-temàtic**<sup>212</sup> (Dos violines, viola y violoncello).

**10'**

Barcelona, 1970.

*E:* *Festival Internacional de Música*, Barcelona, 21 -X- 1970 por el cuarteto Sonor.

*G:* RNE.

**Résonances** (Obra para cuatro percusionistas).

**11'**

Barcelona, 1988.

*E:* Barcelona, 2 -V-1988 por los Percusionistas de Barcelona.

*G:* RNE-Catalunya Ràdio.

*P:* Zimmermann Verlag (Frankfurt)

Esta obra fue encargo de Siegfried Fink, a quien está dedicada, junto al grupo Percussion Art Quartett.

**Self -Paráfrasis** (Violín, viola, violoncello y piano).

**20'**

Barcelona, 1997.

---

<sup>212</sup>Esta obra fue revisada en 1998. El estreno de dicha versión se llevó a cabo en el *Festival de Música de Perelada*, el 6-8-98, a cargo del *Quarteto Guinjoan*.

*E:* 46 Festival Internacional de Música y Danza de Granada, el 27 -VI-1997 por el Cuarteto *Cristofori*.

*G:* RNE.

*P:* Max Eschig.

Encargo del mencionado Festival, y fue realizada bajo el patrocinio de la Fundación *Loewe*. Está dedicada a Enrique Franco.

### ***OBRAS PARA CINCO INSTRUMENTOS***

**Tríptico para quinteto de viento** Tres movimientos: *I. Allegro, II. Moderato III. Presto* (Flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa).

**10'**

Barcelona, 1965.

*E:* Ateneo Barcelonés, el 8 -V- 1965 por el Quinteto de Barcelona, dirigido por Joan Guinjoan.

*G:* RNE -LP Ariola, CD Audiovisuals de Sarriá -FMC

*P:* EMEC (Madrid)

**Vectoriel** (Trompa, trombón y tuba).

**7'**

Barcelona, 1985.

*E:* Auditorio *Pablo Casals*, El Vendrell (Tarragona), el 24 -VIII- 1985 por el Brass Gabrieli Ensemble de Londres.

*G:* RNE-BBC; CD Disques office - FMC

*P:* EMEC (Madrid)

Esta obra fue encargo de *Juventudes Musicales* de España. Está dedicada al Brass Gabrieli Ensemble de Londres.

### ***OBRAS PARA SEIS O MAS INSTRUMENTOS***

**Fragment** (Fauta, oboe, fagot, trmpeta, piano, percusión, dos violines, viola, violoncello y contrabajo).

**7'**

Barcelona, 1969.

*E:* Instituto francés, Barcelona, 1969 por el Conjunto Catalán de Música Contemporánea, dirigido por Konstantin Sinonovich.

*G:* RNE-LP EMEC/Movieplay. CD EMEC.

*P:* EMEC (Madrid)

**Musique intuitive** (Clarinete, saxofón tenor, trompeta, piano, violín y violoncello).

**9'**

Barcelona, , 1969.

*E:* Instituto Francés, Barcelona 25 -II-1970 por el grupo Diabolus in musica, dirigido por Joan Guinjoan.

**Magma** (Flauta, clarinete, clarinete bajo, fagot, dos trompas, trompetas, trombón, tres percusionistas, piano, violín, viola, violoncello y contrabajo).

**15'**

Barcelona, 1971.

*E:* Palau de la Música Catalana, Barcelona, el 19 -X-1971 por el *Diabolus in musica*, dirigido por Joan Guinjoan.

*G:* RNE.

*P:* Alpuerto (Madrid)

Esta obra está inspirada en un cuadro del pintor August Puig.

**Improvisación I** (Flauta, oboe, clarinete, piano, dos percusionistas, violín, viola y violoncello).

**10'**

Barcelona, 1973.

*E:* Santiago de Compostela, el 25 -III-1973, por el Diabolus in musica, dirigido por Joan Guinjoan.

*G:* RNE.

**Variorum** (Flauta, clarinete, trompeta, trombón, piano, percusión, violín y violoncello).

**11'**

Barcelona, 1976.

*E:* París, 7 -II-1979 por el Ensemble L'Itineraire, dirigido por Alain Louvier.

*P:* Editions Musicales Transatlantiques (París).

*G:* RNE-SRF-LP EDA.

Esta obra fue encargo del Ensemble L'Itineraire.

**Ambient nº1** <sup>213</sup> \_ primera versión (Orquesta de cuerda con la siguiente disposición: 3.3.2.2.1)

**15'**

Barcelona, 1977.

*E:* Miércoles musicales de RNE, *Palau de la Música catalana*, el 27 -II-1977 por la Orquesta Catalana de Cámara, a cargo de Gonzalo Comellás.

*G:* RNE-Catalunya Radio.

*P:* EMEC (Madrid)

**Koan 77** (Oboe, fagot, trompa, trompeta, percusión, violín y contrabajo).

**10'**

Barcelona, 1977.

*E:* Fundación *Juan March*, Madrid, el 4 -V- 1977 por el grupo *Koan*, dirigido por José Ramón Encinar.

*G:* RNE -CD GASA

Encargo del grupo *Koan*, al que está dedicada.

Esta obra no ha sido publicada hasta el momento.

**GIC 1978** (Flauta, clarinete, piano, percusión, violín y violoncello). **7'**

Barcelona, 1978.

*E:* Berlín, el 2 -VII-1978 por el Grupo Instrumental Catalán, dirigido por Carles Santos.

Obra encargo del mencionado grupo.

**GIC 1979** (Flauta, clarinete, piano, percusión, violín y violoncello). **13'**

Barcelona, 1979.

---

<sup>213</sup>Esta obra cuenta con otras dos versiones orquestales.

*E: Teatro Real*, Madrid, el 30 -I-1979 por el Conjunto Instrumental, dirigido por José María Franco Gil.

*G: RNE -LPRCA -CD GASA.*

*P: Alpuerto* (Madrid)

Obra dedicada al Grupo Instrumental Catalán.

**Diferencias** (Flauta, oboe, clarinete, fagot, piano, dos percussionistas, violín, viola, violoncello y contrabajo).

**11'**

Barcelona, 1983.

*E: WDR* (Alemania), en 1983 por el Grupo de Cámara de Friburgo, dirigido por Arturo Tamayo.

*G: WDR*

Esta obra no ha sido publicado hasta el momento.

Obra encargo del Grupo de Cámara de Friburgo; está dedicada a Jordi Roch.

**Música para 11** (Flauta, oboe, clarinete, trompa, trompeta, trombón, percusión, 2 violines, viola y violoncello).

**13'**

Barcelona, 1985.

*E: Círculo de Bellas Artes*, Madrid, el 27 -IV- 1987 por el Conjunto Instrumental, dirigido por José María Franco Gil.

*G. RNE.*

Esta obra no ha sido publicado hasta el momento; fue encargada por *Europalia*, y está dedicada a Francesc Guinjoan.

**Hommage à Carmen Amaya** (Seis percussionistas)

**17'**

Barcelona, 1986.

*E: Soirées Catalanes du Studium*, Toulouse, (Francia), el 16 -IV-1987 por los *Percussionistas de Estrasburgo*.

*P: Max Eschig* (París).

*G: RNE - Catalunya Rádio-SRF -CD ACC /Etnos.*

Esta obra fue encargo de las Soirées Catalanes du Studium de Toulouse y está dedicada a los Percusionistas de Estrasburgo.

**Nexus** <sup>214</sup> (Dos percusionistas, violín, viola, violoncello y contrabajo).

**16'**

Barcelona, 1993.

*E:* Radio Francia (París), el 10 -XII -1994 por la Orquesta Filarmónica de *Radio Francia*, dirigido por Laurent Cuniot.

*P:* EMEC

*G:* SRF

**Barcelona 216** (Flauta, oboe, clarinete, percusión, piano, violín, viola y violoncello).

**15'**

Barcelona, 1995.

*E:* *Aujourd'hui Musiques Perpignan* (Francia), el 21 -XI- 1995 por *Barcelona 216*, dirigido por Ernesto Martínez Izquierdo.

*P:* Max Eschig.

*G:* SRF -RNE.

Esta obra fue encargo de *Aujourd'hui Musiques de Perpignan*, y fue escrita como celebración del décimo aniversario de *Barcelona 216*; está dedicada a Ernesto Martínez Izquierdo.

**Fanfarria** (Metales y percusión)

**3'**

Barcelona, 1999.

*E:* Concierto inaugural del Auditori de Barcelona, 22 - III- 1999 por la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Catalunya, dirigido por Lawrence Foster.

*G:* C-33, RNE, Cataluña Música.

---

<sup>214</sup>Existe una versión de esta obra para orquesta sola hecha por el propio compositor.

Encargo de la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña.

**Díptic pour 8 violoncelles**

**10'**

Encargo de los Recontres d'Ensembles de Violoncelles de Beauvais.

Dedicada a Jacques Bernaerd.

***CONJUNTO INSTRUMENTAL LIBRE***

**Croquis** (Obra para conjunto instrumental libre y sintetizador).

**9'**

Barcelona, 1980.

E: Gijón, 7 -VII - 1980 por el grupo LIM, dirigido por Jesús Villa Rojo.

G: RNE.

Esta obra está dedicada al grupo LIM, y no ha sido publicada hasta el momento.

**Contrapunto alla mente** <sup>215</sup> (Conjunto instrumental libre).

Barcelona, 1985.

E: *Festival Internacional de Organo Catedral de León*, catedral de León, el 14 -X -1985 por Joan Guinjoan, Jean Pierre Dupuy, Esperanza Abad, Adolfo Guitierrez Viejo, Xavier Joaquín y F. Montarges.

G: RNE.

Esta obra, encargo del *Festival Internacional de Organo de León*, no ha sido publicada hasta el momento, y cuenta con la particularidad de que la autoría global de la pieza se debe también al pintor August Puig y al pianista Jean Pierre Dupuy.

---

<sup>215</sup>*Contrapunto alla mente* es una obra colectiva de los músicos Joan Guinjoan y Jan Pierre DUpuy, y el pintor August Puig.

**SOLISTA INSTRUMENTAL Y CONJUNTO  
INSTRUMENTAL**

**Concierto para piano y orquesta de cámara.-I. *Allegro ma non troppo*. II *Moderato*. III. *Allegretto*. (Piano solista, flauta, oboe, clarinete, clarinete bajo, dos fagots, dos trompas, trompeta y percusión).**

**20'**

**E:** Palacio de Congresos de Barcelona, el 23 -V-1982, por Liliana Maffiotte, al piano, y la Banda Municipal Ciudad de Barcelona, dirigidos por Francésc LLongueres.

**G:** RNE.

Esta obra obtuvo el premio de composición de la Schola Cantorum de París en 1964. Está dedicada a Liliana Maffiotte, y no ha sido publicada hasta el momento.

**Concierto para fagot y conjunto instrumental** <sup>216</sup>. (Fagot solista, flauta, oboe, clarinete, piano, violín, viola, violoncello y contrabajo). **16'**

**E:** *Biennial de Zagreb* (Yugoslavia), el 11 -IV-1989 por Dominique Deguines al fagot y el grupo instrumental Círculo, dirigidos por José Luis Temes.

**P:** EMEC

**G:** RNE Cataluña Radio; CD Fonicetra-CD GASA. CD EMEC-FMC.

Esta obra fue encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, y está dedicada a José Luis Temes y al grupo Círculo.

**MUSICA ESCENICA**

**Los cinco continentes** Ballet cuya música es para una formación de 3.3.3.3.-4.3.3.1.-3 percusionistas, arpa, piano y cuerda, con coreografía de Joan Magriñá.

---

<sup>216</sup>Existe una versión para saxofón solista realizada por Manuel Miján.

**30'**

Barcelona, 1968.

*E:* Gran Teatro del *Liceo*, Barcelona, el 1-II-1969 por el Ballet y la Orquesta del Gran Teatro del *Liceo*, dirigido por Joan Guinjoan.

Obra pensionada por la fundación Juan March.

**Gaudí.** -Opera en dos actos con libreto de José María Carandell. Obra para soprano dramática, dos tenores, barítono, bajo, coro mixto y sexteto vocal (constituido éste por tres tenores y tres bajos) y orquesta (3.3.3.3.-4.3.3.1.-tímpani, cuatro percusionistas, arpa, piano, cuerda y conjunto coreográfico).

**120'**

Barcelona, 1989-92

*E:* Esta obra no ha sido estrenada ni grabada hasta el momento.

*P:* EMEC (Madrid)

La obra fue un encargo de la *Olimpiada Cultural de Barcelona* (OCSA); está dedicada a la esposa del compositor, Monique Gispert.

### ***OBRAS PARA ORQUESTA SOLA***

**Sinfonía de la Imperial Tarraco.** (Obra para percusión y cuerda en formación de 3.3.3.3.-4.3.3.1). (*I. Allegro. II. Andante III. Allegro*).

**20'**

Barcelona, 1961.

Esta obra no ha sido estrenada, publicada o grabada.

**Suite sinfónica del ballet "Los Cinco continentes".** Obra cuya formación es de 3.3.3.3.-4.3.3.1- 3 percusionistas, arpa, piano y cuerda. Barcelona, 1969.

**20'**

*E: Palau de la Música catalana*, Barcelona, 23 -III-1970 por la orquesta Ciudad de Barcelona, dirigida por Rafael Ferrer.

**G:** RNE.

**P:** Catalana de ediciones musicales.

**Diagramas** (Obra para 3.3.3.-4.3.3.1-3 percusionistas, piano y cuerda).

**21'**

Barcelona, 1972.

Obra no estrenada, grabada o publicada hasta el momento.

Esta pieza ha ganado el Premio de Composición *Ciudad de Barcelona*, en 1972.

**Ab origine** (Obra para 3.3.3.-4.3.3.1-4 percusionistas, piano y cuerda).

**15'**

Barcelona, 1974.

*E: Palau de la Música catalana* de Barcelona, dirigido por Antoni Ros-Marbá.

**G:** RNE. CD Audio-visuals de Sarriá-FMC.

**P:** EMEC (Madrid).

**Ambient nº 1** <sup>217</sup> (segunda versión). Obra para orquesta de cuerda.6.6.4.4.2.

**15'**

Barcelona, 1977.

*E:* IV Festival Internacional de Música Contemporánea, Teatro Principal, Alicante, el 23 -IX-1988, por la Orquesta Gulbenkian de Lisboa, dirigida por José Luis Temes.

**G:** RNE-Catalunya Radio.

**P:** EMEC.

---

<sup>217</sup>Existen dos versiones de esta obras. para conjunto de cámara y para orquesta respectivamente.

**Ambient nº 1** (tercera versión) Obra para orquesta de cuerda, 12.12.8.8.4.

**15'**

Barcelona, 1977.

*E:* *Teatro real*, Madrid, 5 -XII-1982 por la Orquesta Nacional de España, dirigida por Marcial Gols.

*P:* EMEC.

*G:* RNE.

**Tzakol** (Obra para 3.3.3.3.-4.3.3.1-4 percusionistas, arpa, piano y cuerda).

**14'**

Barcelona, 1977.

*E:* *Teatro real*, Madrid, 27 -I- 1978, por la Orquesta Nacional de España, dirigida por Rafael Frühbeck de Burgos.

*G:* RNE.

*P:* Max Eschig

Esta obra fue encargo de la Orquesta Nacional de España.

**Trama** (Obra para 3.3.3.3.-4.3.3.1-3 percusionistas, tímpano, piano y cuerda).

**22'**

Barcelona, 1983.

*E:* *Teatro Real*, Madrid, 12-XII-1984 por la Orquesta de R.T.V.E. dirigida por Max Bragado Darman.

*P:* Max Eschig (París).

*G:* RNE-CD RNE.

Esta obra fue Premio de Composición *Reina Sofía*, de la Fundación *Ferrer Salat* y finalista del Premio Mundial del Disco (Premio *Koussevitzky*), auspiciado por el IRCA de Nueva York, en 1986.

**Trencadís** <sup>218</sup> \_ fragmento sinfónico de la ópera *Gaudí* (Obra para 3.3.3.3.-4.3.3.1.-4 percusionistas, timpano, arpa, piano y cuerda).

**6'**

*E:* Auditorio nacional de España, Madrid, 31 -I-1992 por la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Cristóbal Halffter.

*G:* RNE.

*P:* EMEC

**Nexus** <sup>219</sup> (Obra para 1.1.1.1.-2.1.1.-tímpano, dos percusionistas y cuerda).

**16'**

Barcelona, 1993.

Obra no estrenada ni, por ello, grabada.

*P:* EMEC.

Obra encargo de Radio France.

**Sinfonía nº2 Ciudad de Tarragona** (Obra para 2.2.2.2-2.2.-1 percusionista, y cuerda).

**22'**

Barcelona, 1996-98.

*E:* *Palau de la Música catalana*, 4 -XII -1998, por la Orquesta de Barcelona y Nacional de Cataluña, dirigida por Christian Mandeal.

Obra encargo del Ayuntamiento de Tarragona, y dedicada a Montserrat Icart.

*P:* Tritó (Barcelona).

**Pantonal** (*Divertimento orquestal* para 2.2.2.2-2.2-1 percusionista y cuerda).

**11'**

Barcelona, 1998.

---

<sup>218</sup>Esta obra fue revisada en 1994, y estrenada bajo su nueva forma el 15-3-94 en Stuttgart, en la Beethoven Saal del Kultur und kongress zentrum liederhalle, a cargo de la Orquesta *Ciudad de Barcelona*, dirigida por Edmon Colomer.

<sup>219</sup>Existe una versión realizada por el autor a partir del original de cámara.

**E:** Cadaqués, 23-VII-1998 por la Orquesta de Cadaqués, dirigida por los finalistas del IV Concurso Internacional de Cadaqués.

**P:** Tritó (Barcelona).

Encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. Obra escrita en homenaje de la Orquesta de Cadaqués, y dedicada a Isabel Guinjoan Cambra.

### ***CORO MIXTO Y ORQUESTA***

**La rosa dels vents.** Primera versión. (Obra para 3.3.3.3-4.3.3.1-piano, dos percussionistas y cuerda). Texto de Joan Guinjoan.

Barcelona, 1971.

Obra no estrenada, grabada ni publicada.

**La rosa dels vents.** Segunda versión. Obra para 3.3.3.3.-4.3.3.1-3 percussionistas, piano y cuerda). Texto de Joan Guinjoan.

**25'**

Barcelona, 1978.

**E:** *Palau de la Música catalana*, Barcelona, 3-III-1979 por la Coral Carmina y la orquesta Ciudad de Barcelona, dirigidos por Salvador Mas.

**G:** RNE.

Esta obra no ha sido editada. Fue Premio de Composición Ciudad de Barcelona, en 1978. Premio *Rosa dels Vents* del Centro de Estudios Riudomencs Arnau de Palomar de Riudoms, en 1980.

**In tribulatione mea invocavi Dominum** (Obra para coro mixto, 2.2.2.2.-4.2.2.0 percusión y cuerda).

**21'**

Texto cuyos versículos han sido extraídos del salmo nº 17 - 18.

Barcelona, 1987.

*E: XXVI Semana de Música Religiosa, Antigua Iglesia de San Pedro, Cuenca, el 13 -IV-1987, por el coro de la Fundación Príncipe de Asturias y la Orquesta Sinfónica de Asturias, dirigidos por Sabas Calvillo.*

*G: RNE.*

Obra encargo de la XXVI Semana de Música Religiosa de Cuenca, y está dedicada a Pietat Homs.

### ***SOLISTAS INSTRUMENTALES Y ORQUESTA.***

**Música per a violoncel i orquestra.** Primera versión. Obra para violoncello solista, 3.3.3.3.-4.3.3.1, 3 percusionistas, arpa, piano y cuerda. 15'

Barcelona, 1975.

*E: VI Recontres Internationale d'artt Contemporain, La Rochelle, (Francia), el 17- VIII-1978 por Lluís Claret y la Orquesta Filharmónica de Lorraine, dirigidos por Michael Tabachnik.*

*G: SRF.*

Esta partitura no ha sido publicada hasta el momento.

**Música para violoncello y orquestra** Segunda versión. Obra para 3.3.3.3-4.3.3.1- 3 percusionistas, arpa, piano y cuerda).

20'

Barcelona, 1980.

*E: Ciclo de la Sociedad Iberoamericana de la Música, Palau de la Música catalana, Barcelona, el 26 -IX- 1980 por Lluís Claret como solista y la Orquesta Ciudad de Barcelona, dirigidos por Joan Guinjoan.*

*P: Salabert (París).*

*G: RNE-CSR-CD ACC/Etnos. SRF*

Obra Premio de Composición Ciudad de Barcelona en 1983, y dedicada a Lluís Claret.

**Concierto nº 1 para Piano y orquestra.** Obra para piano solista, 3.3.3.3-4.3.3.1- 3 percusionistas y cuerda.

25'

Barcelona, 1983.

*E:* *Palau de la Música Catalana*, Barcelona, 26 -V-1984 por Eulalia Solé como solista y la orquesta Ciudad de Barcelona, dirigidos por Yves Prin.

*P:* Max Eschig (París).

*G:* RNE-Catalunya Radio.

Obra encargo del Ministerio de Cultura *Ayudas a la creación* en 1982. Está dedicada a Eulalia Solé.

**Concierto nº 1 para violín y orquesta.** Obra para violín solista, 2.2.2.2-4.2.2, arpa,- 3 percusionistas y cuerda.

25'

Barcelona, 1986.

*E:* *Teatro Real*, Madrid, el 21 -X-1986, con Peter Zazosfky, como solista y la Orquesta Filharmónica de Lieja, dirigidos por Pierre Bartholomé.

*P:* EMEC.

*G:* BRT/RTB.

Encargo del Festival Internacional de Música de Barcelona en 1986.

Dedicada a Alfonso Sanz.

**Concierto para guitarra y orquesta.** (*I. Agitato. II. Moderato giocoso*). Obra para guitarra solista, 2.2.2.2- 4.2, 2 percusionistas y cuerda.

25'

Barcelona, 1990.

*E:* *VI Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante*, Castillo de Santa Bárbara, el 23 -IX- 1990 con Ignacio Rodes como solista, y la orquesta Ciudad de Barcelona, dirigidos por Edmón Colomer.

*G:* RNE. CD Audio visuals de Sarriá -FMC.CD EMEC-FMC.

*P:* EMEC

Obra encargo de la Obra Social y Cultural de la Caja Provincial de Ahorros de Alicante. Está dedicada a Ignacio Rodes.

### ***OBRAS PARA CORO MIXTO***

**Retorn a Catalunya** (Obra con texto de Josep Carner).

**8'**

Barcelona, 1976.

*E:* Church St. Marie, Leicester, (Inglaterra), 31 -VII- 1976, por la Coral Cármina, dirigida por Jordi Casas.

*P:* Clivis Publicacions (Barcelona).

Esta obra no ha sido grabada hasta el momento.

### ***OBRAS PARA VOZ SOLA***

**Per l'Esperanza** (Obra sin texto).

**8'**

Barcelona, 1976.

*E:* Palau de la Música Catalana, Barcelona, 24 -III-1976, por Esperanza Abad.

*P:* Ed. Boileau.

*G:* RNE-LP RCA.

Obra dedicada a Esperanza Abad.

### ***OBRAS PARA VOZ Y PIANO***

**Núvols.** (Obra con texto de E. Roig, está concebida para soprano y piano).

**4'**

Barcelona, 1963.

*E:* Barcelona, 1963 por Josefina Lupiañez -voz- y Joan Guinjoan -piano-.

*G:* LP EMI.

*P:* Ed. Boileau, *colección Obras de primera etapa.*

**Peixos vermells** (Obra con texto de E. Roig, está concebida

para soprano y piano).

**4'**

Barcelona, 1963.

**E:** Barcelona, 1963 por Josefina Lupiañez -voz- y Joan Guinjoan -piano-.

**P:** Ed. Boileau, *colección Obras de primera etapa*.

Esta obra no ha sido grabada hasta el momento.

**Raig de lluna** (Obra con texto de E. Roig, está concebida para soprano y piano).

4'

Barcelona, 1963.

**E:** Barcelona, 1964 por Josefina Lupiañez -voz- y Joan Guinjoan -piano-.

**P:** Ed. Boileau, *colección Obras de primera etapa*.

Esta obra no ha sido grabada hasta el momento.

**Temptació** (Obra con texto de E. Roig, está concebida para soprano y piano).

4'

Barcelona, 1963.

**E:** Barcelona, 1964 por Josefina Lupiañez -voz- y Joan Guinjoan -piano-.

**P:** Ed. Boileau, *colección Obras de primera etapa*.

Esta obra no ha sido grabada hasta el momento.

**Cant espiritual indi** (Obra sin texto, está concebida para soprano y piano).

3'

Barcelona, 1964.

**E:** Barcelona, 1964 por Josefina Lupiañez -voz- y Joan Guinjoan -piano-.

**P:** Ed. Boileau, *colección Obras de primera etapa*.

Esta obra no ha sido grabada hasta el momento.

**Río profundo** (Obra cuyo texto corresponde al espiritual negro *Deep river*; esta obra fue concebida para dos voces y piano).

3'50"

**E:** Barcelona, 1964 por Josefina Lupiañez -voz- y Joan Guinjoan -piano-.

**G:** RNE.

**P:** Ed. Boileau, *colección Obras de primera etapa*.

**Tríptico de Semana Santa.** (Texto de Salvador Espriu, para soprano y piano)

**11'**

Barcelona, 1973.

Compuesto de tres canciones: Semana Santa XIV, XXIV y XVI.

**E:** Madrid, 13-IV-73 por Esperanza Abad, soprano, y Joaquín Parra, piano.

**G:** RNE

**P:** Ed. Boileau.

Dedicada a Anna Ricci.

**On són, oh mar, els Déus i llurs imatges?** (Obra con texto de J. V. Foix para tenor y piano).

**5'**

Barcelona, 1993.

**E:** Auditorio de la Caixa, Sabadell, el 27 -XI-1993 por Joan Cabero- tenor- y Manuel Cabero -piano-.

**G:** RNE. CD Audiovisuals de Sarrià -FMC.

**P:** Ed. Boileau (Barcelona).

**OBRAS PARA VOZ Y UN SOLO INSTRUMENTO**

**Canto arcaico** (Obra sin texto para mezzo-soprano y percusión).

Barcelona, 1994.

**3'**

**E:** Nick Havanna, Barcelona, 30 -V-1994 por Anna Ricci y Xavier Joaquín.

**P:** Ed. Boileau (Barcelona).

**G:** Catalunya Música.

Dedicada a Anna Ricci y Xavier Xoaquín.

**OBRAS PARA VOZ Y CONJUNTO  
INSTRUMENTAL**

**Acta est fabula** (Obra con texto de Marco Aurelio, para voz solista y flauta, clarinete, trompeta, trombón, percusión, piano, violín, violoncello, contrabajo y cinta<sup>220</sup>).

**17'**

Barcelona, 1975.

*E:* Instituto Alemán, Barcelona, 15 -XII-1975, por Anna Ricci como solista, y el grupo *Diabolus in musica*, dirigidos por Joan Guinjoan.

*G:* RNE -RAI -SRF. CD EMEC -FMC.

*P:* Alpuerto (Madrid).

Obra encargo de Radio Nacional de España y seleccionada para participar en la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO (Milán, 1978).

**El Diari** (Obra con texto de José María Espinàs, para voz solista, flauta, clarinete, saxofón tenor, trompa, trompeta, trombón, percusión, dos violines <sup>221</sup> y violoncello).

**13'**

*E:* Museo de Arte Moderno, (París), el 2 -III-1977, por Esperanza Abad como solista y el grupo Solar Vortices, dirigidos por Jacques Mercier.

*P:* EMEC

*G:* RNE, SRF. CD GASA CD EMEC-FMC.

Encargo de Solar Vortices.

**OBRAS PARA CORO MIXTO Y CONJUNTO  
INSTRUMENTAL**

**Punts cardinals** (Obra con texto del propio compositor, y concebida para coro mixto, flauta, oboe,

---

<sup>220</sup>Para la elaboración de ésta, el compositor contó con la colaboración del pianista Jean Pierre Dupuy).

<sup>221</sup>En esta obra, el segundo violín puede ser reemplazado por una viola.

clarinete, fagot, trompeta, trombón, arpa, piano, percusión, dos violines y contrabajo).

**12'**

Barcelona, 1966.

*E: I Festival Internacional de Música, Barcelona, el 15 -X- 1967, por el Coro Madrigal y el grupo instrumental Diabolus in musica, dirigidos por Joan Guinjoan.*

Esta obra no ha sido grabada o publicada hasta el momento.

**Foc d'auzell** (Obra con texto de Blai Bonet, para coro mixto, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, trompeta, trombón, y 4 percusionistas).

**21'**

Barcelona, 1982.

*E: XVIII Jornadas Internacionales de Canto Coral, Barcelona, el 4 -IX-1982 por el coro de las Jornadas de Canto Coral, y el grupo Diabolus in musica, dirigidos por Oriol Martorell.*

Esta obra, encargo de las XVIII Jornadas Internacionales de Canto Coral, no ha sido publicada ni grabada hasta el momento.

## ***DISCOGRAFIA***

### **Ab Origine**

Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Dir: Josep Pons. CD Audio-visuals de Sarriá.25.1581-1996. Producción *Fundación de Música Contemporánea*.

### **Acta est fabula**

Anna Ricci (mezzo-soprano). Jean Pierre Dupuy (cinta) Grupo Koan. Dir: José Ramón Encinar. CD EMEC. Producción *Fundación de Música Contemporánea*, serie "Compositores de hoy", volumen 3.

### **Au revoir Barroco**<sup>222</sup>

Rose Marie Cabestany (piano).  
LP Columbia SCLL 14125-1982.

Jean Pierre Dupuy (piano).  
CD (*de edición propia*).

### **Cadenza**<sup>223</sup>

Lluís Claret (violoncello).  
LP Columbia SCLL 14125-1982.

### **Cadenza en Homenaje a Mompou**

Josep María Escribano (piano)  
CD Segunda Etapa (*de edición propia*).

Jean Pierre Dupuy (piano)  
CD (*de edición propia*).

### **Canto Arcaico**

---

<sup>222</sup>Esta grabación ha sido galardonada con el Premio Nacional del Disco.

<sup>223</sup>Esta grabación ha sido galardonada con el Premio Nacional del Disco.

Anna Ricci (mezzo-soprano), Xavier Joaquín (percusión) CD Ediciones Albert Moraleda *Colección Miralla (de edición propia)*.

**Células núm.1**

Carles Santos (piano).  
LP Edigsa AHMC 10.101

Pedro Espinosa (piano).  
LP EMEC/Movieplay S.26.214-1976  
CD EMEC E-007 *Anthology of Contemporary Spanish Music*. 1994

**Células núm3.**

José María Escribano (piano)  
CD Segunda etapa (*de edición propia*).

**Chez García Ramos**

José María Escribano (piano)  
CD Primera etapa (*de edición propia*). .

**Cielo Vacío**

Marco Socías (guitarra)  
CD Album de Colien para Guitarra 02011.1998.

**Cinco estudios para dos pianos y percusión**

José María Escribano y Eulalia Solé (pianos). Siegfried Fink y Javier Joaquín (percusión). LP Thorofon Capella MTH 228 *Drums in Chamber Music*.

**Concierto para fagot y conjunto instrumental**

En Accademia Musicale Chigiana-Nuova Musica per L'Europa, España 1989.

Dominique Deguines, Grupo Círculo, Dir: José Luis Temes.

CD Fonicetra CD51.1990

En Música española contemporánea I: *EL Grupo Círculo interpreta a Joan Guinjoan*. CD GASA 9G0430-1991

CD EMEC. Producción *Fundación Música Contemporánea, serie Compositores de hoy* (de propia edición).

**Concierto para guitarra y orquesta**

Ignacio Rodes, English Chamber Orchestra. Dir: Edmon Colomer.

CD Audio-visuals de Sarriá 25150046. Producción *Fundación Música Contemporánea 4-1994*.

CD EMEC. Producción *Fundación Música Contemporánea "serie Compositores de hoy"* (de edición propia).

**Dígraf**

José María Escribano (piano).

CD Segunda Etapa (de edición propia).

**Divagant**

Bernard Fauchet (piano).

LP Auvi L7 442-1982.

Jean Pierre Dupuy (piano).

CD (de edición propia).

**El pinell de Dalt**

José María Escribano (piano).

CD Primera Etapa (de edición propia).

**El Diari**

En Música española contemporánea I: *El grupo Círculo interpreta a Joan Guinjoan*.

Anna Ricci (mezzo-soprano), Grupo Círculo. Dir. José Luis Temes.

CD GASA 9G0430-1991

CD EMEC. Producción *Fundación Música Contemporánea, "serie Compositores de hoy"* (de edición propia).

### **Ensayo a dos voces**

José María Escribano (piano).  
CD Primera Etapa (*de edición propia*).

### **Escena de niños**

En *Asociación Catalana de Compositores, Vol IV*.  
Oriol Romaní (clarinete) Angel Soler (piano).  
LP Audio Visuals de Sarriá 251484-1991.

### **Fantasia para clarinete y piano**

En *Fantasías Mediterráneas*.  
Joan Enric Lluna (clarinete), Jan Gruithyzen (piano).  
CD Clarinet classics -CC007-1997.

En *En Asociación Catalana de Compositores, Vol IV*.  
Oriol Romaní (clarinete) Angel Soler (piano).  
LP Audio Visuals de Sarriá 251484-1991

### **Flamenco**

Begoña Uriarte (piano) Karl-Hermann Mrongovius  
(piano).  
CD Wergo 6634-2 *Contemporary Spanish Music for piano*.  
1998.

### **Fragment**

Conjunto instrumental. Dir: José María Franco.  
LP EMEC/Movieplay 17.1306/4-1997.  
CD EMEC E-007 *Anthology of Contemporary Spanish  
Music*. 1994

### **GIC 1979**

Conjunto instrumental. Dir : José María Franco.  
LP RCA RL 35335(2)-1981  
Grupo Círculo. Dir: José Luis Temes.  
En *Música española contemporánea I: El Grupo Círculo  
interpreta a Joan Guinjoan*.  
CD GASA 9G0430-1991

**Hommage à Carmen Amaya**

Percusionistas de Barcelona. Dir: Xavier Joaquín.

CD *Asociación Catalana de Compositores/Etnos* 09.A.52.

Producción *Música Contemporánea*. 1991.

**Jondo**

Bernard Fauchat (piano).

LP Auvi L7 442 -1982.

Liliana Maffiotte (piano).

CD Generalitat de Catalunya/PDI -1991.

Emili Brugalla (piano).

CD (*de edición propia*).

Jean Pierre Dupuy (piano).

CD (*de edición propia*).

**Koan 77**

Grupo Círculo. Dir: José Luis Temes.

En *Música española contemporánea I: El Grupo Círculo interpreta a Joan Guinjoan*.

CD GASA 9G0430-1991

**Màgic**<sup>224</sup>

Montserrat Gascón (flauta), Xaviel Coll (guitarra).

CD Audio Visuals de Sarriá 25.1478-1991.

**Microtono**

Adèle Auriol (violín).

LP Auvi L7442-1982.

**Momentos núm. 1**

José María Escribano (piano)

CD *Primera etapa (de edición propia)*.

---

<sup>224</sup>Existe una versión para flauta y guitarra realizada por Xavier Coll.

**Música per a violoncel i orquestra**

Lluís Claret, Orquesta Sinfónica del Estado de  
Gottwaldov. Dir: Joan Guinjoan.

CD *Asociacion Catalana de Compositores/eEnos 09 A52.*  
*Producción Música Contemporánea, 1991.*

**Neuma**

En *Música española contemporánea I: El Grupo Círculo*  
*interpreta a Joan Guinjoan.* Salvador Espasa (flautas).

CD GASA 9G0430-1991.

En *Vol ad Libitum/Compositores de Barcelona (I)*, Xavier  
Esteve (flautas)

CD Dino Classics 30028-1991.

**Nocturno**

Alberto Nieto (piano).

CD Etnos 10.B.51-1991.

José María Escribano (piano)

CD *Segunda etapa (de edición propia).*

**Núvols**

Sonja Stenhamar (soprano).

LP EMI 061 35225.

**On són, oh mar, els Déus i llurs imatges?**

Joan Cabero (tenor), Manuel Cabero (piano).

CD Audio-visuals de Sarriá. Producción *Fundación*  
*Música Contemporánea (de edición propia).*

**Per l'Esperança**

Esperanza Abad (soprano).

LP RCA RL 35335 - 2. 1981.

Anna Ricci (mezzo-soprano).

CD Ediciones Albert Moraleda *Colección Miralla (de edición propia)*.

**Preludio Núm.1**

José María Escribano (piano).

CD *Primera etapa Ide edición propia*).

**Prisma**

Siegfried Fink y Xavier Joaquin (percusión), José María Escribano (piano).

En *Drums in Chamber Music*.

LP Thorofon Capella MTH 228.

Würzburger Perkussions Ensemble. Dir: Siegfried Fink.

CD Thorofon Drums CTH-2003.1990.

**Puzzle**

Juli Panyella (clarinete), Lluís Claret (violoncello), Rose Marie Cabestany (piano).

LP Columbia SCLL 14125-1982<sup>225</sup>.

Grupo Manon.

CD Audio-visuals de Sarriá 51626. *Producción Fundación Música Contemporánea, 1998.*

**Recordant Albéniz**

Ananda Sukarland (piano).

CD Album de Colien.

Tecnodisco M-30062-1995.

**Retaule**

Adèle Auriol (violín), Bernard Fauchet (piano).

LP Auvi L7 442-1982.

**Self-Paràfrasis**

---

<sup>225</sup>Esta grabación ha obtenido el *Premio Nacional del Disco*.

London Sinfonietta. Dir: Edmon Colomer.  
CD (*de edición propia*).

**Suite Moderna**

José María Escribano (piano).  
CD *Primera etapa (de edición propia)*.

**Tensió**

Adèle Auriol (violín).  
LP Auvi L&\$\$!-1982

**Tensión -Relax**

Xavier Joaquín (percusión).  
LP EDA -36-1977.

Gregor Bühl (percusión).  
LP Gema 76.26146. 1980

Axel Fries (percusión).  
LP Audite LC 4480-1982.

Xavier Joaquín (percusión).  
CD *Percussió Ara!*. Audio-visuals de Sarrià 251538.  
*Producción Fundación Música Contemporánea.*

**Trama**<sup>226</sup>

Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española. Dir:  
Joan Guinjoan.  
LP RTVE/RNE APR 003 -1986.  
CD RTVE/ RNE 650003- 1990.

**Tres petites peces (Homenaje a Cristófor Taltabull)**

Eulalia Solé (piano).  
LP PDI E-30533.1984.

José María Escribano (piano).

---

<sup>226</sup>Esta grabación ha resultado finalista en el Premio Mundial del Disco, -*Premio Koussevitzky*-, convocado por el IRCA de Nueva York en 1986.

CD Segunda etapa (*de edición propia*).

**Tres piezas para clarinete solo**<sup>227</sup>

Juli Panyella (clarinete).

LP Columbia SCLL 14125 -1982.

Jesús Villa Rojo.

LP EMEC/Movieplay 17.1306/4. 1978.

CD EMEC E\_007 "*Anthology of Contemporary Spanish Music*". 1994.

**Trio per archi**

Trío de cuerda de París.

CD Asociación Catalana de Compositores/Etnos  
09.A.52- 1991.

**Tríptico de Semana Santa**

Anna Ricci (mezzo-soprano), Joan Guinjoan (piano).

CD Ediciones Albert Moraleda *Colección Miralla (de edición propia)*.

**Tríptico para quinteto de viento**

Quinteto Aulos.

LP Ariola 27508.

Harmonia Quintet de vent.

CD Audio-visuals de Sarrià. *Fundación de Música Contemporánea 1* -1994.

**Variorum**

Diabolus in Musica. Dir: Joan Guinjoan.

LP EDA T- 36 -1977.

---

<sup>227</sup>Esta grabación ha obtenido el Premio Nacional de Disco.

## ***CONCLUSIONES***

## CONCLUSIONES

Joan Guinjoan es uno de nuestros compositores más reconocidos; así lo avala su Premio Nacional de Música y el Nacional de Cultura de la Generalitat de Cataluña; es Doctor *Honoris Causa* por la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, y miembro numerario de la Academia de Bellas Artes de San Jordi. Nos planteamos realizar esta tesis sobre su obra no para demostrar la valía de su trayectoria, algo innecesario a estas alturas, sino para hacerlo desde una perspectiva musicológica, que englobe tanto el aspecto analítico como el estético. Esta es nuestra personal toma de postura ante una obra de finales del XX, como es la de Guinjoan.

Creemos que estos dos ámbitos de la música actual, con todo el peso conceptual que arrastran desde principios del siglo XX, son el objeto específico del musicólogo: establecer claramente su campo de acción, que es el de actuar y pensar sobre la música que le es contemporánea a él mismo. En nuestro criterio, el musicólogo que reflexiona sobre su época debe tratar de acercarse a la psicología y a la sociología, la matemática y la informática y creemos que en este sentido direccional y no al revés, ya que, en líneas generales, no produce el mismo efecto conocer unas disciplinas operativas que conocer la disciplina a la que se aplican. Y debe hacerlo sin por ello abandonar sus propias disciplinas, la historiografía, el análisis y la estética.

Hemos puesto pues, todo nuestro interés argumental en la interpretación y sobre todo, en la definición de los distintos resultados compositivos experimentados por la obra guinjoaniana, de los procedimientos que les dan lugar, tanto especulativos como técnicos, partiendo de las grandes líneas del pensamiento musical "finisecular" (XX), y, a través de su contrastación con la obra guinjoaniana, hemos elaborado nuestros análisis y nuestra particular visión estética de dicha obra.

A lo largo de estos años de trabajo, hemos podido estudiar teorías y propuestas analíticas que han sido para

nosotros enormemente sugerentes y estimulantes, pero sólo hemos seguido aquellas que aportaban claramente líneas de trabajo verificables. Por ello, no hemos optado por abordar estrategias de pensamiento puramente especulativas, en el fondo y en la forma, siguiendo los consejos de nuestro director de tesis; no hemos optado por abrir vías comunes de investigación de significados y paradigmas musicales y textuales, porque partimos del hecho musical como fenómeno sonoro y como acontecimiento artístico y queremos llegar a comprender mejor ese *événement* que es la obra guinjoaniana.

Hemos pensado la música de Guinjoan desde una perspectiva formalista, contenidista, fenomenológica, estructuralista, deconstructivista y hermenéutica. Todas estas posturas obedecían a unos criterios claros, estudiaban la cualidad del objeto artístico en profundidad y llegaban a conclusiones diferentes. Hemos podido estar o no de acuerdo con ellas, pero lo cierto es que todas estas visiones nos han aportado algo valioso, que es perspectiva y conocimiento como criterios de trabajo. Nuestro enfoque estético ha partido de dichas teorías y, finalmente, ha propuesto conclusiones propias.

Entre estos dos estadios, tuvimos que pasar por uno que, en la tesis, se presenta en forma de realización de distintos "estados de la cuestión". Creemos que era necesario presentarlos antes de las argumentaciones centrales, porque debemos poner de manifiesto cuáles han sido las corrientes estéticas de las que partimos para el conocimiento estético de la música actual, bien para tenerlas en cuenta, bien para rechazarlas. Ello supone encontrar en esta tesis un aparato crítico que envuelve a la obra guinjoaniana. Insistimos en que, apelando al criterio científico de rigor, teníamos que mostrar nuestros puntos de partida estéticos, argumentándolos. No hemos pretendido, eso sí, presentar estos "estados de la cuestión" como punto de encuentro de todas las visiones, teorías, sistemas y escuelas tenidas en cuenta. No se encontrarán todas, porque entonces se trastocaría el objetivo con el que

han sido propuestos. Nuestro interés a la hora de hacerlos ha sido pues, el de construir *balances críticos* a partir de los cuales, emitir nuestros propios juicios.

Estos no nacen de la consideración kantiana de que, las proposiciones estéticas no son ni verdaderas ni falsas, porque no corresponden al mundo del conocimiento. Desde Heidegger, el arte es visto como una plasmación clara del conocimiento, con lo cual, nuestras proposiciones han tenido la intención de ser todas verdaderas. Sabemos, evidentemente, que no son el único enfoque posible.

Creemos que se puede discrepar de ellas, pero hemos intentado que todas fuesen construidas conforme a una lógica de pensamiento, que impregnara no sólo cada categoría estética o cuestión a tratar, sino que se trasladara a toda la visión global de la obra guinjoaniana como corpus, enfocada bajo el prisma interpretativo, bajo una hermenéutica musical.

Para superar el "posibilismo" filosófico en el que nos dejó el fin del XX, el apartado analítico ha pretendido utilizar un lenguaje operativo totalmente diferente, aunque se reconociese en el fondo el mismo interés como guía: la interpretación a partir de unos datos contrastados, referidos tanto a los parámetros en los que se desarrolla la obra como discurso temporal, como a su articulación como obra, *i.e.*; su expresión como forma, como logro final de una idea compositiva expresada. Pero creemos que en el análisis musical de principios del siglo XXI era necesario encontrar un punto de encuentro entre posturas estructuralistas, (que priman sobre todo el proceso formal y que han imbuido de positivismo y cientifismo el mundo analítico) y posturas recepcionistas o sociológicas (que priman el aspecto estadístico del hecho musical, visto éste como dato). Nosotros hemos hecho nuestra propuesta, sin olvidar la finalidad de un análisis de música actual. Hemos intentado aplicar una hermenéutica analítica, ya que no sólo creemos que debíamos exponer descriptivamente los procesos compositivos que dieron como resultado cada partitura, sino también interpretarlos, definiendo

procedimientos, categorizándolos y en suma, construyendo una nueva visión de la música guinjoaniana.

### *En el apartado analítico*

Nuestra exigencia última a la hora de realizar el análisis parte de un planteamiento general para la obra guinjoaniana, que llevamos al terreno analítico, y es la necesidad de plasmación clara de un pensamiento descriptivo, significativo y metodológico puramente musical, que aportara definición y contenido analítico a la obra guinjoaniana vista con el prisma diacrónico.

Así, analizamos obras pertenecientes a todas sus etapas compositivas, que en una imaginaria línea evolutiva, abarcan treinta y cinco años. En ellas, tratamos de poner de manifiesto sus procedimientos compositivos, tanto a pequeña como a gran escala; sus rasgos estilísticos mantenidos como “*señas de identidad Guinjoan*”, a través de los distintos procedimientos globalizadores que enmarcan dichas obras (desde el serialismo, al atonalismo, o el pantonalismo), intentando revelar, describir, definir, conceptualizar y universalizar los rasgos analíticos más destacados, definidores en última instancia del conjunto de su obra.

En todos los análisis hemos querido presentar de una forma organizada y adecuada a sus elementos constitutivos cuanto en ellos hay, atendiendo sobre todo a los aspectos de continuidad y de divergencia entre las obras de las distintas etapas, toda vez que se trata de un compositor que ha atravesado diversos estadios creativos, lo que necesariamente debía quedar reflejado, analizado y valorado en nuestro trabajo. Hemos desechado pues, aquellas líneas de investigación analítica que priorizan la mera aportación de datos o el soporte explicativo lingüístico, porque creemos que con el análisis debemos proponer modelos cognitivos propios de nuestra materia, a los que se llega con el cuestionamiento de los distintos porqués estilísticos en cada caso, del lugar que ocupa no

sólo en la génesis concreta y particular de una obra, sino en el conjunto de la obra guinjoaniana. En definitiva, hemos pretendido construir con cada análisis, especialmente en las obras sinfónicas, sucesivas propuestas de modelos de planteamiento cognitivo, que llegaran a identificar/reconciliar el acto analítico con el acto hermenéutico de la interpretación.

En una visión de conjunto, podemos ofrecer algunas de las conclusiones de orden analítico que hemos considerado de especial relevancia, si bien en cada uno de los análisis se detalla pormenorizadamente el concepto y su porqué.

Diferenciamos varios aspectos diferentes, así en lo relativo a *procedimientos compositivos* y a *rasgos de estilo*. Dentro de los ***procedimientos compositivos***, Guinjoan no se adscribe mucho tiempo al sistema serial, y además, cuando lo hace, es en un sentido muy particular, que se realiza en su obra de cuatro maneras complementarias: **a)** *como una propuesta semántica y estructural más que sistemática, que contiene a modo de germen las nuevas posibilidades de flexibilización sonora; b)* *como una nueva direccionalidad constructiva cuando el sistema tonal estaba prácticamente agotado, c)* *como la posibilidad formal de alcanzar una cierta totalización: la obra global, gracias a su carácter unificador, alejado de las directrices tonales y de sus subsiguientes relaciones de tensión-relajación; en suma: d)* *como la consecución de estructuras de discurso en las cuales, la posibilidad de resultados acústico-formales aparezca como la finalidad última.*

Vinculado en cierto modo a esta visión nos encontramos con el concepto de interversión, que nosotros definimos en esta tesis como "*un sistema de disposición motivica, abierta mediante constantes variaciones basadas en la combinatoria, tomando como base cualquier sonido de la serie utilizada, y combinada a libre albedrío por el compositor*".

También es un rasgo claro en Guinjoan la elaboración motivica derivada de pequeñas células de carácter interválico, y dentro de esta particular manera de entender

la composición, destacamos la construcción motivica que, desde una breve célula, tiende a la complejidad, en un juego generalmente contrastante de dinámicas, tanto en el nivel fáctico como en el conceptual( tensión/relajación y sonido/ruido).

Seña de identidad en Guinjoan es la utilización del procedimiento de apertura, siempre en un marco contextual de escritura cerrada, así como el planteamiento formal de “obra en un sólo movimiento”, jalonada por elementos de continuidad y contraste en un marco general de clara tendencia a construir estructuras elaboradas.

Destacamos también la utilización de citas ajenas a su música como estímulo generador a través de las cuales se confiugra su propio lenguaje.

Claramente caracterizador del modo de componer guinjoaniano es la construcción de fragmentos ambientales a base de un particular lenguaje de armónicos, y de la escritura de timbres, que en estos fragmentos, actúa como potenciador del contenido ambiental.

En este último sentido, destacamos la particular “puesta en obra” de la aplicación guinjoaniana de la melodía de timbres como concepto compositivo, producido bien a través del diálogo entre unos acordes sucesivos en progresión cromática, o en adelgazadas texturas instrumentales o, en otro sentido, como identificador temático en el mismo grado funcional que lo hacen las alturas y los ritmos.

Hemos intentando dejar constancia a lo largo de la tesis que el compositor investiga sobre las implicaciones reales del hecho sonoro (al decir reales nos referimos a las derivadas directamente del sonido que desea obtener). Las teorizaciones que lleva a cabo caen en el campo de la realidad fáctica del sonido, en el campo de los procedimientos compositivos; a Guinjoan le son completamente ajenas las miradas reflexivas sobre aspectos puramente teóricos, que se producen al margen del sonido.

Así, la *configuración tímbrica* se presenta en gran parte de sus obras como el principal medio organizativo, sobre todo en obras en los momentos en que apenas existen fluctuaciones de alturas. El timbre se convierte en la obra de Guinjoan en un factor de discurso plenamente potenciado, que definimos como configurador temático, y que adquiere un notable relieve en sus composiciones tanto por la complejidad textural que lo envuelve como por la vinculación a procedimientos instrumentales que lo ponen de relieve.

Como *procedimientos estilísticos*, hemos destacado a la hora del análisis la explotación de las dinámicas en el uso de arco y la utilización de signos dinámicos en gradación de intensidad siempre variable. Guinjoan emplea también unos *factores de progresión directos* (matices, dinámica, ataque y textura) y otros *indirectos* (elementos temáticos y motivicos) que, asociados a los primeros, dan como resultado la obra.

También destacamos la puesta en obra del *principio de contraste expresivo* dentro de la homogeneidad motivica, y de la subsiguiente trayectoria de transformación de ésta; la *primacía del sonido en movimiento* sobre el sonido estático; la combinatoria de *escritura flexible* con otra controlada, *la relación lógica de los elementos configuradores*, definidos en el análisis con los momentos importantes y cadenciales del discurso y por último, *la actualización de procedimientos escriturales* propios de momentos históricos anteriores, como es la escritura canónica o la contrapuntística. En el marco global de la obra, adquieren un especial relieve los giros al diatonismo en sus últimas obras, en el sentido de reorganizaciones de materiales no tonales en un marco armónico de resonancia pantonal. Hemos expuesto el modo en el que el compositor plasma en cada obra su particular búsqueda del relieve sonoro, bien con un trabajo explícito de texturas, bien con un entramado temático espacializado en distintos instrumentos. Asimismo, y en ciertas obras en las que el parámetro tímbrico adquiere un alto grado constructivo, lo hemos estudiado a la luz del

concepto que hemos definido como de “sistemas de coordinación entre los componentes acústicos”.

En cuanto a las obras vocales analizadas en este trabajo, destacamos los siguientes rasgos de estilo: *a)* alejamiento del tratamiento virtuosístico de la voz, *b)* explotación de recursos expresivos ajenos al canto, como seseos, sonidos indeterminados, pregón, etc., *c)* explotación de la onomatopeya y de los recursos fonéticos en general, *d)* búsqueda del contraste entre sonido patente, (emitido) y sonido latente (*bouche fermé*), *e)* juegos de sonidos relativos y de alturas aproximativas, que fluctúan entre el recitado-parlado y el recitado-cantado.

Para las obras de Guinjoan de los últimos años hemos hablado de una sensorialidad tonal, provocada por la utilización de pedales modales o de heterofonías de los elementos temáticos, que tienen como razón de ser la primacía en la búsqueda de la sensorialidad sobre otros parámetros sonoros.

### ***En el apartado estético***

Hemos pretendido sentar las bases para un pensamiento musical propio de la obra guinjoaniana, utilizando el enfoque integrador de las disciplinas que, creemos, son parte de la musicología: la estética, la psicología y la sociología, considerando la necesidad de estas dos últimas no tanto en su enfoque instrumental o empírico, sino como distintas modalidades del pensamiento estético. Consideramos la Filosofía de la Música como el ámbito global más adecuado para enmarcar todas las consideraciones de orden estético, y dentro de ella, la Hermenéutica, porque las poéticas de vanguardia rechazan la delimitación que la filosofía "clásica" (Neokantiana y neoidealista) les impone, ya que no se consideran como meras especulaciones teóricas sin más, sino que *ellas mismas se proponen como modelos de*

*conocimiento privilegiado de lo real*<sup>228</sup> . Es cierto que la herencia de las vanguardias históricas se mantiene en la música de finales del siglo XX (y en el caso concreto de Guinjoan) en un nivel menos totalizador y menos metafísico, factor este último que consideramos de vital trascendencia en los planteamientos guinjoanianos, ya que éste siempre ha rechazado la teorización al margen del hecho sonoro concreto, y ha preferido vincular el resultado concreto que emana de sus investigaciones previas a unas necesidades de composición concretas, que son diferentes en cada obra. De este hecho se deriva pues, una cierta negación, un rechazo de los lugares que tradicionalmente han sido asignados a la experiencia estética.

En este comienzo de milenio, no creemos en las tendencias finalistas del pensamiento que preconizaban el fin del arte, de la música, en suma, el fin de la estética; el relativismo estilístico no es síntoma de decadencia para nosotros; antes bien, todo lo contrario. Un compositor como Guinjoan ha investigado siempre, a través de los procedimientos, de los estilos y los sistemas compositivos. Creemos que lo que ha encontrado es belleza, coherencia, forma lógica, verdad y racionalidad, y así lo hemos tratado de explicar en el apartado estético. La síntesis de todo ello es su música.

Sobre estas premisas, hemos intentado realizar un estudio de la obra guinjoaniana lo más integrador posible, a partir del cual se encontraran argumentos sólidos, y valoraciones personales que ayudaran al conocimiento de su obra, que ayudaran a pensar la obra guinjoaniana desde el conocimiento estético. Para ello, hemos tenido que reflexionar primero sobre el papel que el pensamiento musical tiene en estos momentos, en los que están ya superadas las visiones negativas expresivas (la filosofía ha muerto, el arte ha muerto) y las contradicciones hegelianas (la música es forma *vs* contenido; *significante vs* significado; el artista en función de la obra o la obra en función del

---

<sup>228</sup>Vattimo, G. *Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1986

artista, y así *ad infinitum*). En esta acumulación metodológica, en esta superposición de escuelas, debíamos encontrar nuestras propias pautas de conocimiento. Por ello, en nuestra tesis hay un estudio analítico de la obra y otro estético, **sobre** la obra. Una parte estudia el objeto artístico con criterios de objetividad, considerándolo como elemento único de análisis, sin comparaciones con otras partituras. Otra, que se abre a distintas propuestas no objetivas y que compara para así, fusionando y contraponiendo teorías, llegar a la comprensión de la música de Guinjoan en su sentido más amplio.

Así, a lo largo del apartado estético, hemos ofrecido definiciones sintéticas y evolutivas de las distintas categorías de la obra guinjoaniana, que hemos construido a partir del estudio de su evolución, de su estética y su estilo.

Creemos necesario hacer una última referencia al apartado sociológico, que ha sido el último ámbito de investigación de la obra guinjoaniana y que ha sido planteado como apoyo al estudio estético; no hemos tratado la sociología de la música como una fuente autónoma de conocimiento, porque, creemos, no se constituye en ciencia que opere con la solución de cuestiones, ni presenta un medio propio de indagación. Hemos hecho dos diferenciaciones tipológicas de la sociología de la música: una, teórica, que sirve de base a todo el corpus compositivo visto como obra en una sociedad, y otra, instrumental, en la que la sociología sirve para penetrar en el mundo de la obra. En la primera, hemos considerado la teoría de *los campos artísticos* como la más adecuada como marco social para la obra de Guinjoan, si bien, y como ha quedado patente a lo largo de todo este apartado, hemos preferido los ámbitos cognitivos que aporten conocimiento sobre la obra de Guinjoan, más que sobre el marco que la sustenta.

En la segunda, reflexionamos sobre la relación concreta que se establece entre un determinado público y la obra guinjoaniana, comprobando el grado de aceptación y

asimilación de ésta. Al mismo tiempo, al indagar y plantearnos el cuestionamiento que de la música de Guinjoan se hacen las personas que la escuchan, comprendimos algo más de la sociedad que nos rodea, y en cierto modo, algo más de nosotros mismos. La música de Guinjoan, contemporánea a todos nosotros, nos abre las puertas a la pregunta constante, también en el siglo XXI, de qué es el ser humano.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Adorno, T.W. *Filosofía de la nueva música*. Ed. Sur, Buenos Aires, Argentina, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Disonancias*. Ed. Rialp, Madrid, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Improntus*. Ed. Laia, Barcelona, 1985.
- Aguilera Cerni, V. *Ortega y D'Ors en la cultura artística española*. Ed. Ciencia Nueva, Madrid, 1966.
- \_\_\_\_\_. *El arte impugnado*. Ed Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1969.
- Albelda, J.L. *El sentido dilatado. Reflexiones sobre el arte contemporáneo*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1992.
- Albet, M. "Música catalana viva". Ed. Ensayo/Destino, Barcelona, 1979.
- Alvarez, L. *Signos estéticos y teoría. Crítica de las ciencias del arte*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1986.
- Arnheim, R. *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1986.
- Attinello, P.G. *The interpretation of chaos; a critical analysis of meaning in European avant-garde vocal music, 1958-68*. University of California Press, Los Angeles, 1997.
- Badiou, A. *Manifiesto por la filosofía*. Ed. Catedra, colección *Teorema*, Madrid, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Mundo contemporáneo e desexo de filosofía*. Ed. Laivento, Santiago de Compostela, 1992.
- Barce, R. "Doce advertencias para una sociología de la música". *Coloquio artes*, nº 72, Fundación Gulbenkian, Lisboa, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Fronteras de la música*. Ed. Real Musical, Madrid, 1985.
- Barthes, R. *La aventura semiológica*. Ed. Paidós, Barcelona, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Elementos de semiología*. Ed. Comunicación SerieB, Madrid, 1970.
- Baudrillard, J. *El crimen perfecto*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1996.
- \_\_\_\_\_. *La ilusión del fin*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Cultura y simulacro*. Ed. Kairós, Barcelona, 1978.

- Bayer, R. *Historia de la Estética*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1986.
- Beldelló, Mn Francisco de P. *La música en Barcelona (Noticias históricas)*. Ed. Librería Dalmau, Barcelona, 1943.
- Bessiére, M. "Oiseaux exotiques, d'Olivier Messiaen: de la nature à l'oeuvre musicale". *Revue de Analyse Musicale*, nº 7, 1987.
- Blaukopf, K. *Sociología de la Música*. Ed. Real Musical, Madrid, 1988.
- Bonastre, F. *Música y parámetros de especulación*. Ed. Alpuerto, Madrid, 1977.
- Bosseur, J. Y. *Le sonore et le visuel. Intersections musique; arts plastiques aujourd'hui*. Ed. Dis Voir, París.
- Boucourechliev, A. "La música aléatoire: une appellation incontrôlée". *Revue de Analyse Musicale*, nº 14, 1989.
- Boulez, P. *Hacia una estética musical*. Ed. Monteavila, Caracas, 1990.
- \_\_\_\_\_: *Puntos de referencia*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1981.
- \_\_\_\_\_: "Una biblioteca en llamas" *Revista de Occidente*, nº 151, diciembre 1993.
- \_\_\_\_\_: *Boulez on music today*. Ed. Faber & Faber Limited, Oxford, 1975.
- Bourdieu, P. *Las reglas del arte*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1995.
- \_\_\_\_\_: *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, París, Seuil, 1992.
- Bozal, V. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol II. Ed. Visor, Colección *La balsa de la Medusa*, Madrid, 1996.
- \_\_\_\_\_: *El lenguaje artístico*. Ed. Península, Barcelona, 1970.
- Bürger, P. *Teoría de la vanguardia*. Ed. Península, Madrid, 1982.
- \_\_\_\_\_: *Crítica de la estética idealista*. Ed. Visor, Colección *La balsa de la Medusa*, Madrid, 1996.
- Calabrese, O. *El lenguaje del arte*, Ed. Paidós, Barcelona, 1987.
- Casablancas, B. "Dodecafonismo y serialismo en España". *Actas del Congreso Internacional España en la música de Occidente*, INAEM, Madrid, 1987.
- \_\_\_\_\_: "Recepció a Catalunya de l'Escola de Viena i la seva influència sobre els compositors catalans. *Recerca Musicològica IV*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1985.

- Casanovas, J y Casablanacas, B. *Crisòfor Taltabull*. Ed. Boileau, Madrid, 1992.
- \_\_\_\_\_: "En el centenari de Cristófor Taltabull", *Revista Musical Catalana*, nº 47, Barcelona, 1988.
- Casares, E. *La música española hasta 1939 o la restauración musical*. Actas del Congreso Internacional España en la música de Occidente. (Casares, E. Fdez Cuesta, López Calo, J eds.), INAEM, Madrid, 1987.
- \_\_\_\_\_: *Cristóbal Halffter*. Ed. Ethos Música, Oviedo, 1980.
- \_\_\_\_\_: *Catorce compositores españoles de hoy*. Ed. Ethos Música, Oviedo, 1982.
- Castro Flórez, F. "Experiencia y melancolía en la estética de T.W. Adorno". *La estética del nihilismo*. Centro Galego da Arte Contemporánea, Consellería de Cultura, Santiago de Compostela, 1996.
- \_\_\_\_\_: "Procesos lógicos. Límites de la estética de la intensidad de Nauman". *La estética del nihilismo*. Centro Galego da Arte Contemporánea, Consellería de Cultura, Santiago de Compostela, 1996.
- Cirlot, L. *El grupo "Dau al set"*. Ed. Cátedra, Madrid, 1986.
- \_\_\_\_\_: *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1983.
- \_\_\_\_\_: *Las últimas tendencias pictóricas*. Ed. Vicens-Vives, Barcelona, 1990.
- \_\_\_\_\_: *Últimas tendencias*. Ed. Planeta, Madrid, 1994.
- Comellas, J. "Joan Guinjoan: d'ofici creador de música". *Catalunya Música/Revista Musical Catalana*, Barcelona, 1990.
- Connor, S. *Cultura posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Ed. Akal, Madrid, 1996.
- Cook, N. "Analysing performance and performing" *Rethinking Music*, Oxford University Press, Oxford.
- Cuniot, L. "Le mouvement comme valeur du langage musical", *Revue de Analyse Musicale*, nº 7, 1987.
- Cyran, K. "Intuition and formal structure in Schoenbergs George-Lieder". *Recerca Musicològica VI-VII*, Barcelona, 1986-87.
- Chateau, D. *La question de la question de l'art*. Ed. Editions Universitaires, Presses de Vincennes, Vincennes, 1994.
- Chion, M. "La dissolution de la notion de timbre". *Revue de Analyse Musicale*, nº 1, 1985.
- Choin, H. *Poesie sonore internationale*. Ed. Jean Michael Place éditeur, París, 1979.

- Dalhaus, C. *Fundamentos de la historia de la música*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1997.
- David, I. "La profanación de la música clásica contemporánea". *El Ciervo*, El Ciervo S.A., Barcelona, 1999.
- David, A. "Le questionnement du text dans l'analyse littéraire contemporaine". *Revue de Analyse Musicale*, nº 7, 1986.
- Deliège, C. *Invention musicale et ideologies*. Ed. Christian Bourgois, Paris, 1986.
- \_\_\_\_\_: "La set-Theory ou les enjeux du pléonasmе". *Revue de Analyse Musicale*, nº 17, 1989.
- Deliège, I. "Le parallélisme, support d'une analyse auditive de la musique", en *Revue de Analyse Musicale* nº 6, París, 1987.
- \_\_\_\_\_: "Perception et analyse de l'oeuvre musicale: points de recontre". *Revue de Analyse Musicale*, nº 26, 1992.
- Della Volpe, Galvano. *Historia del gusto*. Ed. Visor, Colección *La balsa de la Medusa*, Madrid, 1987.
- Dorfles, G. *Últimas tendencias del arte de hoy*. Ed. Labor, Barcelona, 1996.
- Dufrenne, K. *Fenomenología de la experiencia estética La percepción estética*. (vol. 2) Universidad de Valencia, Valencia, 1982.
- Eco, U. *Apocalípticos e integrados*. Ed. Lumen, Barcelona, 1985.
- \_\_\_\_\_: *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1979.
- \_\_\_\_\_: *La definición del arte*. Ed. Martínez Roca, Barcelona, 1971.
- \_\_\_\_\_: *Signo*. Ed. Labor, Barcelona, 1988.
- \_\_\_\_\_: *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Ed. Lumen, Barcelona, 2000.
- Eder, R & Laurer, M. *Teoría social del arte*. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 1986.
- Egorov, A. *Problemas de la estética*. Ed. Progreso, Moscú, 1978.
- Einer, H. *¿Qué es la música dodecafónica?* Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
- Elizondo, J. "Del objeto artístico como Mercancía a una Nueva Percepción del Mundo. Un estudio Semiótico sobre los Objetos". *El Discurso artístico Norte y Sur: eurocentrismo y transculturalismos. Actas del V Congreso Internacional sobre el Discurso Artístico*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1998.
- Fernández Cid, A. *La música española en el siglo XX*. Fundación Juan March, Madrid, 1973.

- Forte, A. *Contemporary tone structures*. New York University Press, 1955.
- \_\_\_\_\_: *The structure of atonal music*. New Haven, Yale University Press, 1973.
- \_\_\_\_\_/ Gilbert, R. *Introducción al análisis schenkeriano*. Ed. Labor, Barcelona, 1992.
- Foster, H. *The return of the real*. Cambridge MIT Press, Cambridge, 1996.
- Fraisse, P. *Psychologie du temps*. París, P.U.F, 1967.
- Francés, R. *Psicología del arte y de la estética*. Ed. Akal. *Colección Arte y Ciencia*, Madrid, 1985.
- Franco, E. “La generación Cesárea: nacidos entre 1924 y 1938”. Programa del concierto *Homenaje a la generación del 51*. Teatro Real, Madrid, 1980.
- Fubini, E. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Ed. Alianza Música, Madrid, 1994.
- \_\_\_\_\_: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Música, Madrid, 1994.
- Furió, V. *Sociología de l'art*, Barcanova, Universidad de Barcelona, 1995.
- Gabilondo, A. “Esto no es una conferencia”. *La estética del nihilismo*. Centro Galego da Arte Contemporánea, Consellería de Cultura, Santiago de Compostela, 1996.
- Gadamer, H. G. *La actualidad de lo bello*. Ed. Paidós, Barcelona, 1998.
- García Bacca, J. D. *Filosofía de la música*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1990.
- García Laborda, J. “El concepto de lo nuevo en la historiografía musical del siglo XX”. *Revista de Musicología Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología*. SEDEM, Madrid, 1998.
- \_\_\_\_\_: *Forma y estructura en la música del siglo XX*. Ed. Alpuerto, Madrid, 1996.
- García, X y Charles, A. *Joan Guinjoan*. Ed. Proa, *Collecció Compositors Catalans* nº 9, Departament de cultura, Generalitat de Cultura de Catalunya, Barcelona, 1999.
- \_\_\_\_\_: “Llaurant la Música”. *Homenots del Sud*. Ed. El Médol, Tarragona, 1994.
- Gasslini, G. *Música total*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1976.
- Genosko, G. *Baudrillard and signs*. Editions Routledge. Londres, 1994.
- Guiberteau, F. “Le Saint-Francois d'Assise de Olivier Messiaen: événement et avènement”. *Revue de Analyse Musicale*, nº 1, 1985.
- Gilbert, R. *Seems art as philosophical context*. Editions Gilbert, Amsterdam, 1996.
- Givone, S. *Historia de la estética*. Ed. Tecnos, Madrid, 1990.
- Griffiths, P. *Modern Music and after*. Oxford University Press, Oxford, 1995.

- Guinjoan, J. "Autoanálisis". *Senderos para el 2000*. Paralelo Madrid, Madrid, 1997.
- \_\_\_\_\_: *Ab Origine*. AMBIT; Serveix Editorials, S.A., Barcelona, 1981.
- Gombrich, E.H.** "La historia social de arte". *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Ed Seix Barral, Barcelona, 1968.
- Gubern, R. *Del bisonte a la realidad virtual*. Ed. Anagrama, 1996.
- Hauser, A. *Sociología del arte*. Ed. Guadarrama, Madrid, 1975.
- Hegel, G.W.F. *Lecciones de estética*. Ed. Akal, Madrid, 1985.
- Heidegger, M. *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1958.
- \_\_\_\_\_: *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1951.
- Henckmann, W. *Diccionario de Estética*. Ed. Grijalbo Mondadori, 1992.
- Hernández Molero, C. "Problemas del lenguaje en la música de la segunda mitad del siglo XX. Nuevas formas, nuevos sentidos". *Revista de Musicología* Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología. SEDEM, Madrid, 1998.
- Hutcheson, F. *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de la belleza*. Ed. Tecnos, Madrid, 1992.
- Ibáñez, J. *Después de la decapitación del arte*. Ed. Ensayo/Destino, Barcelona, 1996.
- Imberty. *Psicología del arte y de la estética*. Ed. Akal, Madrid, 1985.
- Jiménez, J. *La estética como utopía antropológica*. Ed. Tecnos, Madrid, 1983.
- Kahler, E. *La desintegración de la forma en las artes*. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1975.
- Kandinsky, V. *De lo espiritual en el arte*. Ed. Barral editores, Barcelona, 1973.
- Kelkel, M. Arcana, d'Edgard Varèse éléments d'analyse formelle", *Revue de Analyse Musicale*, nº 3, 1986.
- Labarrière, P. J. "Le moment de l'analyse en logique fondamentale". *Revue de Analyse Musicale*, nº 17, 1989.
- Labussière, A. "Ancient voices of children de George Crumb". *Quodlibet* nº 12, Ed. Universidad de Alcalá /Fundación Caja de Madrid, Alcalá de Henares, 1998.
- Lalitte, P. Arcana, d'Edgard Varèse. Thématique et espace des hauteurs: un univers musical en expansion". *Revue de Anayse Musicale*, nº 3, 1986.
- Langer, S. *Los problemas del arte*. Ed. Infinito, Buenos Aires, 1966.
- \_\_\_\_\_: *Philosophy in a New Key*, Nueva York, Mentor Books, 1942.
- \_\_\_\_\_: *Feeling and Form*, New Your, Scribner's, 1953.

- Lieberman, A. *De la música, el amor y el inconsciente*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1993.
- Locatelli de Pérغامo, A. M. *La notación en la música contemporánea*. Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1973.
- López, J. *La música de la posmodernidad*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1988
- López Quintás. *Cinco grandes tareas de la filosofía actual*. Ed. Gredos, Madrid, 1977.
- Maderuelo, J. *Una música para los ochenta*. Ed. Garsi, Madrid, 1981.
- Magnani, F. “La sequenza I de Berio dans les poétiques musicales des années 50”. *Revue de Analyse Musicale*, nº 14, 1989.
- Maillard, Ch. *La razón estética*. Ed. Laertes, Barcelona, 1998.
- Man de, P. *La resistencia a la teoría*. Ed. Visor, Madrid, 1990.
- Manfred, G. *Guía de la música contemporánea*. Ed. Taurus, Madrid, 1960.
- Maquet, J. *La experiencia estética*. Celeste Ediciones, 1991.
- Marco, T. *Historia general de la Música. El siglo XX*. Ediciones Istmo, Madrid, 1978.
- Marcuse. *Eros y civilización*. Seix Barral, Barcelona, 1968.
- Marchán Fiz, S. *La estética en la cultura moderna*. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1987.
- \_\_\_\_\_: *Del arte objetual al arte de concepto*. Ed. Akal, colección *Arte y Estética*, Madrid, 1986.
- Martí Rom, J y García Ferrer, J. M. *Joan Guinjoan*. Associació d’Enginyers industrials de Catalunya, Barcelona, 1997.
- Medina, A. “Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid”. *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, INAEM, Madrid, 1987.
- \_\_\_\_\_: *Vanguardias musicales de España. 1958-1980*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1980.
- \_\_\_\_\_: “Acerca de las nuevas gráficas en la música española”. *Homenaje a Carlos Cid*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1989.
- Méndez, L. *Antropología de la producción artística*. Ed. Laivento, Santiago de Compostela, 1995.
- Menke, Ch. *La soberanía del arte; la experiencia estética según Adorno y Derrida*. Ed. Visor, colección *La balsa de la Medusa*, Madrid, 1997.
- Menger, P. M. “Délais et incertitudes de l’évaluation artistique”. *Revue de Analyse Musicale*, nº 19, 1990.

- \_\_\_\_\_: "El oído especulativo. Consumo y percepción de la música contemporánea".  
". *Papers, revista de sociología*, nº 29 Ed. Península, Universitat  
Autònoma de Barcelona, 1988.
- Mesnage, M. "Notations et analyse musicale". *Revue d'Analyse Musicale*, nº 24,  
1990.
- Mestres-Quadreny, Guinjoan, J. *Diàlogos entre Mestres –Quadreny y Guinjoan*.  
Ayuntament de Barcelona, *Colecció Diàlogos con Barcelona*,  
Barcelona, 1998.
- Meyer, L. B. *Emozione e significato nella musica*. Ed. Il Mulino, Bologna, 1992.
- \_\_\_\_\_: *Music, the arts, and ideas*. Chicago University Press, 1967.
- Michaud, Y. *Essais sur l'art; les marges de la vision*. Editions Jacqueline Chambon,  
1996.
- Millet, C. *Le critique d'art s'expose*. Editions Jacqueline Chambon, 1993.
- Mitchelli, D. *The language of modern music*. Faber & Faber, Londres, 1966.
- Molino, J. "Fait musical et semiologie de la musique". *Musique en jeu* nº 17, Seuil,  
París.
- \_\_\_\_\_: "Du plaisir au jugement: les problèmes de l'évaluation". *Revue d'Analyse  
Musicale*, nº 19, 1990.
- Molinuevo, J. L. *El espacio político del arte*. Ed. Tecnos, colección *Metrópolis*,  
Madrid, 1998.
- \_\_\_\_\_: "Fondaments symbolique de l'expérience esthétique et analyse  
comparée:musique, poésie, peinture". *Revue de Analyse Musicale*, nº 4,  
1986.
- \_\_\_\_\_: "Du plaisir au jugement: les problèmes de l'évaluation". *Revue de Analyse  
Musicale*, nº 19, 1990.
- Moles, A. *Teoría de la información y percepción estética*. Ed. Júcar, Madrid, 1976.
- Moore, A. "Anachronism, responsibility and historical intension". *Critical  
Musicology; Journal*. www. Leeds. Ac.  
Uk/music/Info/CMJ/Articles/1997/03/01.html.
- Morgan, R. *La música del siglo XX*. Ed. Akal, Madrid, 1994.
- Nattiez, J.J. *Fondaments d'une semiologie de la musique*. U. G. E., París, 1975.
- \_\_\_\_\_: "La sémiologie musicale dix ans après" *Revue de Analyse Musicale*, nº 2,  
1986.
- \_\_\_\_\_: *Musicologie Générale et Sémiologie*. Bourgois, París, 1987.
- Nicolas, F. "Comment passer le temps...selon Stockhausen" *Revue de Analyse  
Musicale*, nº 6, 1987.
- Pablo, Luis de. *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Ed.  
Ciencia Nueva, Madrid, 1968.
- \_\_\_\_\_: "Un problema siempre olvidado". *La estafeta literaria*, 1959.

- Pardo, C. "Imagen y medida de un espacio sonoro; Ligeti y Stockhausen". *Revista de Musicología*, SEDEM, Madrid, 1998.
- Pareyson, L. *Conversaciones de estética*. Ed. Visor, colección *La balsa de la Medusa*, Madrid, 1988.
- Perle, G. *Composición serial y atonalidad*. Ed de la Música, Madrid, 1999.
- Piencikowski, R. "Fonction relative du timbre dans la musique contemporaine: Messiaen, Carter, Boulez, Stockhausen". *Revue de Analyse Musicale*, nº 1, 1985.
- Plebe, A. *Proceso a la estética*. Universidad de Valencia, colección *Estética y crítica*, Valencia, 1993.
- Pliego de Andrés, V. *Claudio Prieto. Música, belleza y comunicación*. Ed. ICCMU, Serie temática, Madrid, 1994.
- Popper, F. *Arte, acción, participación*. Ed. Akal, Madrid, 1989.
- Pousseur, H. *Música, semántica y sociedad*. Ed. Alianza, Madrid, 1984.
- Prost, Ch. "Nuits. Première transposition de la démarche de Iannis Xenakis du domaine instrumental au domaine vocal". *Revue de Analyse Musicale*, nº 16, 1989.
- Rabat, E. "L'aventura del compositor", *El Món*, Barcelona, 1986.
- Rahn, J. *Perspectives on musical aesthetics*. Norton & Company, Nex York, 1994.
- Ramírez, J. A. *Ecosistema y explosión de las artes*. Ed. Anagrama, colección *Argumentos*, Barcelona, 1994.
- Reti, R. *The thematic Process in Music*, Faber & Faber, Londres, 1961.
- \_\_\_\_\_: *Tonality, Atonality, Pantonality; a study of some trends in twentieth century music*. New York, 1978.
- Riotte, A/Mesnager, M. "Analyse musicale et systémes formels". *Revue de Analyse Musicale*, nº 9, 1988.
- Rodríguez Morató, A. *Los compositores españoles. Un análisis sociológico*. Fundación Autor, Madrid, 1996.
- \_\_\_\_\_: "La trascendencia teórica de la sociología de la música. El caso de Max Weber". *Papers, revista de sociología*, nº 29 Ed. Península, Universidad Autónoma de Barcelona, 1988.
- Routh, F. *Strawinsky*. Juan Vergara (ed.), Buenos Aires, 1990.
- Rowell, L. *Introducción a la filosofía de la nueva música*. Ed. Gedisa, colección *Música /Estética*, Barcelona, 1999.
- Rubirá, J. *Compositores contemporáneos valencianos*. Institución valenciana de estudios e investigación, Valencia, 1987.
- Sadai, Y. "Le musicien-cognotiviste face au cognitiste-musicien, ou la méthode de la cognition et la cognition de la méthode". *Revue de Analyse Musicale*, nº 29, 1992.

- Salzer, F. *Structural hearing*. Dover Publications, 1962.
- Sánchez Vázquez, A. *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1996.
- Scheffer, P. "l'apport anthropologique de Marcel Jousse à la problématique de l'écoute musical", *Revue de Analyse Musicale*, n° 1, 1985.
- Schoenberg, A. *Style and Idea*. Berkeley Press, Los Angeles, 1984.
- \_\_\_\_\_: *Armonía*. Ed. Real Musical, Madrid, 1979
- Schwartz, E. *Contemporary composers on contemporary music*. Da Capo Press, New York, 1998.
- Seashore, Carl E. *Psychology of music*. Dover Publication, New York, 1967.
- Seeger, Ch. "Notation prescriptive et notation descriptive". *Revue de Analyse Musicale*, n° 24, 1991.
- Serravezza, A. "Las tradiciones especulativas de la sociología de la música y la estética" *Papers, revista de sociología*, n° 29 Ed. Península, Universidad Autónoma de Barcelona, 1988.
- Smith Brindle, R. *The new Music*. Oxford University Press, Oxford.
- \_\_\_\_\_: *La nova música*. Antoni Bosch (ed.), Barcelona, 1979.
- Stuckenschmidt, H. H. *La música del siglo XX*. Ed. Guadarrama, Madrid, 1960.
- Tapie, M. *Un art autre*. Ed. Giraud et fils, París, 1952.
- \_\_\_\_\_: *Esthétique en devenir*. Ed. Dau al Set, Barcelona, 1959.
- Tatarkiewicz, W. *Historia de seis ideas*. Ed. Tecnos, Madrid, 1997.
- Trías, E. "Lo moderno en música y arquitectura". *Lógica del límite*. Ed. Destino, Barcelona, 1997.
- Valls Gorina, M. *La música española después de Falla*. *Revista de Occidente*, Madrid, 1962.
- \_\_\_\_\_: *Música de tota mena*. Ed. Clivis. Colección *Neuma*, Barcelona, 1992.
- Vattimo, G. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1986.
- \_\_\_\_\_: *El pensamiento débil*. Ed. Cátedra, colección *Teorema*. Madrid, 1995.
- Vecchione, B. "Eléments d'analyse du mouvement musical". *Revue de Analyse musicale*, n° 8, París, 1987
- Vidal-Beneyto, J. *Posibilidades y límites del análisis estructural*. Ed. Nacional, Madrid, 1981.
- Volder, Piet de. *Encuentros con Luis de Pablo. Ensayos y entrevistas*. Fundación Autor, Madrid, 1998.

- Warning. *Estética de la recepción*. Ed. Visor colección *La balsa de la Medusa*, Madrid, 1989.
- Wellmer, A. *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Ed. Visor colección *La balsa de la Medusa*, Madrid, 1993.
- \_\_\_\_\_: *Teoría crítica y estética. Dos visiones de Adorno*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, colección *Estética y crítica*, Valencia, 1994.
- Wölfflin, H. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Ed. Espasa, colección Austral, Madrid, 1997.
- Ww.aa. *The Phsycology of music*. Diana Deutsch (ed.) Departamento of phsycology, San Diego, 1982.
- Ww.aa. *Testimonis: Josep Cercós*. Serveis Editorials, S. L., Barcelona, 1991.
- Ww.aa. *Art and philosophy*. Giancarlo Politi (ed.), Parma, 1991.
- Ww.aa. *Musica contemporanea sinfonica, sinfonico-vocale e da camera*. Ed. Ricordi, Milán, 1997.
- Wollheim, R. *El arte y sus objetos*. Ed Seix Barral, Barcelona, 1972.
- Zamacois, J. *Tratado de armonía*. Ed. Labor, Barcelona, 1960.
- Zátonyi, M. *Aportes a la estética desde el arte y la ciencia del siglo XX*. Ed. Biblioteca de la mirada, Buenos Aires, 1998.