



Joan Guinjoan i la composició a Catalunya

16

f ad lib. sempre

17

mf sempre

Assignatura: Història de la música del segle XX

Professor: Francesc Cortès

Alumne: Francesc Rius

Data: 30 Maig 2002

La música contemporània i la postura de Guinjoan

“Música contemporània”. Fa cent anys que és “contemporània” de moltes generacions successives i la gent li continua girant l’esquena. La gent del carrer, simplement l’ignora. Però els habituals dels concerts, i fins i tot els músics professionals, li giren una esquena plena d’escrúpols, perquè pensen que el “correcte” seria que els hi agradés. Ni la seva formació acadèmica ni els concerts posteriors els han portat cap a aquests terrenys que son desconeguts i hostils.

Malgrat tot, estan disposats a fer aquest esforç i en general l’han fet reiteradament, però es troben que el compositor no els té en compte. El compositor se sent més víctima que responsable de la situació. Està més preocupat pels advocats que per la parella del divorci. Com diu l’etnomusicòleg Josep Martí a la pàgina 86 del seu llibre *Más allá del arte* (veure bibliografia), es dona “la aparente paradoja que constituye el caso de la denominada música contemporánea, un tipo de música a la que se le asigna una cierta importancia, a pesar de que su relevancia social – entendida como el grado de imbricación que posee en el tejido social – sea evidentemente reducida. En el año 1921 Richard Strauss fue capaz de congregarse para la ejecución de su obra *Muerte i tranfiguración* (dirigida por él mismo) a una masa de unas 20.000 personas en la plaza de Sant Jaume de Barcelona. Este caso concreto contrasta fuertemente con el tipo de aceptación social característica hoy día de los compositores vanguardistas”.

I segueix una mica més endavant: “a pesar de la poca repercusión social de la música contemporánea, no podemos negar que , en el nivel del uso, carezca de sus eventos musicales: hay conciertos, festivales, concursos, emisiones radiofónicas, etc. Analizando este tipo de eventos, observamos que son en buena parte posibles gracias a una gran esfuerzo institucional, el cual se pone de manifiesto en las subvenciones económicas y en cierto tipo de medidas proteccionistas, como por ejemplo, la obligación de programar en determinados ciclos de conciertos, obras musicales contemporáneas u ofrecer conciertos gratuitos. Aunque este apoyo resulte impotente para conseguir una plena normalización del panorama, como lo demuestra el hecho de que el principal problema de los compositores españoles no estriba en el estreno de las nuevas obras, sino en las dificultades para su programación posterior, su mera existencia demuestra un interés de nuestra sociedad a través de las instituciones que la representan por este tipo de música”.

Ja hi som, sentim que el “correcte” seria que aquesta música agradés, i per tant les institucions ajuden com si agradés, però això no fa res per a crear un interès real. Qui realment pot fer l’acostament és el compositor, i sembla que últimament i en general, té més ganes de fer-ho.

Que no és el que passava als anys 60 i 70, els anys de l’atzar, de la negació de la melodia, de la provocació, de l’enlluernament pel càlcul, i també els anys en els que en Guinjoan va començar a escriure. Ell mateix em deia “jo abans havia escrit coses molt «dures» però això són èpoques, ara ja no, ara estic on vaig començar”. Ara sent més aquest interès per a apropar-se al públic. Al llarg de l’entrevista li hem vist voluntat de ser honest, d’escriure el que creu que ha d’escriure, encara que com ens va explicar el dia que vam anar a l’Institut Ricard Matas a escoltar-lo amb tot el curs de la UAB, el preocupa aquella pregunta que li fan de tant en tant: “Joan, tú ets una persona molt normal, com és que escrius aquesta música tant rara?”. Guinjoan sap i diu que fer una bona melodia és una cosa molt difícil (i hem d’afegir que és encara més difícil fora de l’univers tonal) però ell té interès en que la seva música funcioni. Al final conclou que

la música actual és campí qui pugui, un caos, i que un s'ha de salvar com pot, "jo faig el que crec que haig de fer i prou, que passi el que vulgui, no et pots pas convertir en un salvador del món".

Guinjoan, l'entrevista

Va funcionar molt bé. Va tenir lloc entre la una i les dues del migdia, encaixonada entre l'estona del matí durant la qual ell componia i l'hora de dinar, va donar malgrat tot la sensació de que no teníem pressa, de que podíem parlar de tot. Va ser una hora llarga d'una conversa distesa i interessant, que es reflexa en 12 pàgines de text que van al final del treball.

Guinjoan: biografia i catàleg d'obres

Tant el llibre de la Generalitat com el de Garcia del Busto (veure Bibliografia al final) donen una ressenya acurada de vida i obra del compositor, amb tota classe de detalls tan d'una cosa com de l'altra (el catàleg d'obres al llibre de Garcia del Busto, per exemple, ocupa 40 pàgines). Per tant per a una informació exhaustiva remetem a les obres citades. I assenyalem també que en el propi text de l'entrevista hi ha referències a vida i obra, fetes pel propi compositor.

Guinjoan explica la seva obra:

El dia 7 de Maig els alumnes de la classe de Història de la Música del segle XX, vam assistir a una classe magistral on el propi compositor ens va explicar i analitzar, partitura en mà, les seves obres *Jondo* i *Pàssim Trio*, i on amb paraules lúcides ens va apropar molt la seva obra.

Agustí Charles explica l'obra de Guinjoan:

Els dos llibres citats abans, donen anàlisis tècnics musicals de l'obra de Guinjoan que estan fets d'una forma molt detallada. Valdria la pena rellegir-los amb la partitura al davant. I també valdria la pena poder accedir als anàlisis continguts en la tesi doctoral de Rosa Fernández, i que em va recomanar el mateix Guinjoan. Tornant a Charles, que com veiem coneix tan bé l'obra de Guinjoan, la defineix de la següent manera:

Hi ha tres tendències que persisteixen a la Catalunya actual: Josep Soler com a representant de l'escola expressionista, Mestres Quadreny com a representant de l'escola d'avantguarda i noves tendències, i Joan Guinjoan, representant d'un món intermediari, i de compositors sense afinitat estètica concreta.

Com sempre, el difícil terme mig, l'honestetat del que creu que fa el que ha de fer, l'aspirina (segons el seu propi símil) que no és tan dolça com el caramel, però que quan l'assimiles pots disfrutar.

Entrevista a Joan Guinjoan, 24 Abril 2002

F (Francesc Rius) Gràcies per accedir a fer aquesta entrevista per al meu treball universitari, últimament amb el teu setantè aniversari has estat un personatge molt sol·licitat. Mira, tinc aquests llibres teus, el de la Generalitat de la col·lecció de compositors, i el de Garcia del Busto.

G (Joan Guinjoan) Sí que vens documentat!

F Abans de venir per l'entrevista, he pogut llegir els llibres, així que ha estat molt fàcil conèixer una mica la teva carrera musical i la teva obra artística, però per altra banda, amb tants llibres i entrevistes que t'han fet, ja no et treuré res de nou perquè t'ho hauràn preguntat tot.

G (Joan Guinjoan) Tinc sis llibres dedicats a mí. El que no deus conèixer és el de piano – el que va escriure la Rosa Fernandez – és tota l'obra pianística, d'editorial Alpuerto, i potser tampoc el del Mestres Quadreny (ho va editar l'Ajuntament de Barcelona, a l'època de la M^a Aurelia Capmany). I el llibre Ab Origine, que està exhaurit però és un llibre magnífic, és una meravella, molt curt, en 4 idiomes.

F Parlem ara dels discos amb obra seva, en té molts però també molts estan exhaurits. Un disc nou del qual vaig llegir recentment la crítica i que m'interessa molt perquè vaig sentir l'obra en concert a Tarragona – es tracta precisament de la simfonia n^o 2 “Ciutat de Tarragona” em diu que no l'han començat a distribuir encara, però m'aclareix que puc demanar-la. La partitura de la simfonia també acaba de sortir, la puc demanar a Tritó. Just acaba de sortir també Homenaje a Carmen Amaya (en una editorial de París)

Li pregunto que si tot just la partitura s'ha editat ara, vol dir que l'Agusti Charles que fa la crítica d'aquesta obra en un llibre ja publicat, la devia fer sobre el manuscrit.

G Sí, el manuscrit, encabat encara hi vam trobar faltes, sempre hi ha faltes. Els comentaris de la simfonia, del Charles, estan molt be, però....

F L'Agusti Charles ha estat deixeble teu?

G No, be, sí, va venir a un curs de sis dies que vaig fer, fa molts anys a Vilanova. Allí diu que ell hi va descobrir amb el concert de cello...la música, i sempre ha estat un *fan* meu, però deixeble no ho ha estat, el que passa que després hem estat molt en contacte, coneix molt la meva obra, i ha fet ara mateix un altre llibre sobre compositors on també hi soc jo, i m'ha fet uns anàlisis a Internet, i també el llibre de la Generalitat, també són anàlisis del Charles. El que t'interessaria és la tesi de la Rosa Fernandez, la part d'anàlisi és molt bona, jo tinc la tesi en disket en 850 pàgines: del treball de la Rosa tens dos opcions, utilitzar parcialment la tesi o el llibre de piano (t'adverteixo que el llibre és molt interessant i Alpuerto te l'enviarien desseguida), però aquest només és piano, per tant millor la tesi; el Cortès la té tota la tesi, hauria de ser que ell et digués, agafa aquestes pàgines i aquestes i aquestes.

F La música pianística és important en el teu catàleg?

G Oh i tant! però també tinc música per molts instruments solistes, tinc una obra pianística que, no és que sigui molt considerable però deu-n'hi-dó. Tinc algunes obres de piano que són de les importants del meu catàleg, no és que en tingui moltes però n'hi ha 3 o 4 que són fonamentals.

- F Una cosa que m'ha cridat l'atenció (soc clavecinista) és la versió que M^a Lluïsa Cortada va fer per clave de *Chez Garcia Ramos*. Va haver de canviar moltes coses de piano a clave?
- G Ah, no la tens? Ara ho miraré perquè si en tingués una te la regalaria, però està a la Boileau, eh? Doncs deu-n'hi-dó, els canvis que hi va fer. És una obra que ara es gravarà en disc, però en piano, és de l'any 64, de les meves obres autodidactes, una mica nacionalista encara, però fa molt d'efecte. Jo no rebutjo ni molt menys aquesta música, és la que feia llavors, i així vaig començar.
- F M'agradaria que em comentéssis la teva etapa de formació, tu vas anar primer amb el Taltabull i després amb el Boulez, no?
- G No, la meva formació comença amb el professorat del Liceu de Barcelona, amb el mestre Alexandre Ribó, i a Reus amb el mestre Fructuós Piqué; jo vaig passar amb dotze anys només com a pianista, abans de la composició, o sigui que jo vaig fer una carrera pianística i vaig fer molts concerts de piano, i llavors d'aquí me'n vaig anar a París a l'Ecole Normale de Musique, a treballar amb la Charlotte Coserai, que era la repetitriu de Jules Janti, o sigui que a treballar una nova tècnica.
- F Ho he dit malament, havia d'haver especificat que et demanava quina va ser la teva formació com a compositor.
- G Bé, aleshores el primer mestre que vaig tenir va ser (una cosa que entrava dintre del conservatori) Mossèn Muset, que era un gran fuguista, però jo vaig fer els treballs només típicament per a treure'm el títol, i després el primer mestre de composició que vaig tenir va ser el Taltabull però això ja va ser després de deixar-me el piano, allà els anys 60, entre el 60 i el 62 vaig tenir el mestre Taltabull: aleshores jo ja em volia dedicar a la composició i vaig començar a treballar a fons la composició i a deixar el piano. Al Liceu havíem fet harmonia, i contrapunt, com un pianista que fa la carrera i ha de fer aquestes assignatures també, però seriosament ho vaig fer amb el mestre Taltabull, i d'allí aleshores ja vaig anar a la Schola Cantorum de París. Aquí se'm va formar una patronat de gent i em van ajudar, perquè jo havia de tocar jazz, al deixar la carrera de piano, i em van ajudar molt, va ser gràcies al Frederic Mompou, que un dia vam fer, a casa del Delmir Olivier, una soiree on jo vaig tocar les meves primeres peces d'autodidacte (on hi ha el Garcia Ramos) i jo ja tenia 30 o 31 anys, i en Mompou va dir, aquest home té talent, és un bon compositor, i com que jo llavors no tenia diners, em van formar un patronat uns quants i em passaven 4000 pessetes al més, després em van fer un altre patronat i vaig marxar a París, a la Schola Cantorum on vaig estar dos anys i em vaig treure els diplomes de composició i orquestració amb el Pierre Gismert, i vaig tenir el premi d'orquestració, i aleshores ja vaig agafar contacte allí amb el Domaine Musical que és on el Boulez dirigia i feia totes les estrenes de la primera i segona escola de Viena (jo al Boulez personalment el vaig conèixer uns quants anys més tard), amb Schoenberg al davant. I en acabat, vaig conèixer l'obra de Xenakis, i a qui vaig conèixer personalment va ser a l'Olivier Messiaen, perquè coneixia molt al seu germà que era poeta, i em va presentar a l'Olivier i vaig veure una classe d'ell, però jo em vaig posar en aquest món i allí al Domaine Musical vaig descobrir... més ben dit, el descobriment més gran que vaig fer a París, va ser a la Sorbonne, on un pintor de Madrid que es diu Alcorbo, molt conegut i que era un gran amant del Schoenberg, em va portar a escoltar tot un concert Schoenberg que dirigia el Max Deutsch, un senyor amb cabell blanc, deixeble de Schoenberg, i allà vaig sentir per primera vegada la suite opus 29, que després jo vaig dirigir molt amb el Diabolus in Musica: allò em va

descobrir un nou món. A part de que jo anava a l'Schola Cantorum que era molt més tradicional, jo ja tenia els contactes amb el Domaine Musical que dirigia el Boulez, jo anava als concerts, va ser el musicòleg Franz Honner que em va dur allí i em va posar en contacte amb tot aquell cercle. A l'any 1964 vaig tornar a Barcelona, i a partir del 65 em vaig posar a escriure i a intentar trobar el meu camí. I tinc obres del 60 al 65 que en dic obres d'autodidacte, algunes estàn inclús editades

F Algunes les he trobat perquè estan a la biblioteca del conservatori de Vila-Seca com per exemple Peixos Vermells i el Pantonal.

Que és el que es podia anar a buscar allà que no es trobés a Espanya?

G Les èpoques han canviat molt, estem parlant quasi de mig segle enrera. Primer, amb el piano, no hi havia comparació entre l'escola d'aquí i la d'allà, l'Ecole Normale era una meravella comparada amb el que hi havia aquí. Ara és diferent, a tot arreu hi ha bons mestres, i amb els mitjans de comunicació no cal que vagis a un lloc o un altre, bé, si viatges és molt millor perquè sempre veus coses, però és que en aquella època era una obligació. I amb la composició, aquí a Barcelona només teníem el mestre Taltabull, perquè al conservatori amb el Zamacois feien un llenguatge tradicional al cent per cent, i en Taltabull t'obria un camp nou, a part de que era un gran mestre, com al segle XVIII, d'aquells que es posava al piano amb un baix xifrat i t'improvisava: ell havia sigut deixeble de Max Reger, i li podies ensenyar una obra del que fos i t'analitzava igual dodecafònic com el que fos: era un sant, una meravella de persona, i a part s'havia de guanyar la vida donant classes particulars perquè mai va poder entrar en un conservatori, era horrorós, mira com estava l'ambient aquí. Abans meu (quan jo era pianista) a Barcelona hi havia hagut el cercle Manuel de Falla, que això van ser uns quants que es van reunir, era per apartar-se una mica de l'estètica tradicional però no hi va haver cap moviment compacte que en sortís alguna cosa. Aleshores imagina't d'estar aquí, no solament amb el mestre Taltabull, sinó del que es podia sentir, a estar a París, a l'Schola Cantorum, i no solament a l'escola sinó que cada setmana et trobaves amb altres que feien composició, i discutíem i tot això, i després poder anar als concerts del Boulez, home, és que és un altre món, en aquella època era un altre món, ara pots posar un CD, o pots escoltar amb informàtica, i si vols te'n vas a l'IRCAM, que té discs de tot arreu, i et pots enterar de tot. Aleshores sí que era molt important, i a mí París em va ajudar molt des d'un punt de vista psicològic, a més jo venia d'un poble, és clar del poble vaig venir a Barcelona, però encabat allà, el meu sogre que era pintor (m'assenyala un quadre i em diu: aquest quadre és d'ell i ara ha sortit un disc meu amb la portada que és un quadre seu) i vivia allà, em va posar en contacte amb tots els intel·lectuals; jo vaig debutar allà com a pianista però després em vaig anar espavilant; la Mònica és parisina i també em va ajudar. Al final quan vaig treballar més seriosament a París va ser quan vaig estar al col·legi d'Espanya doncs vaig poder treballar dos anys allà, i és on vaig conèixer l'Ernest Lluch perquè ell havia tingut una beca del Ministeri d'assumptes exteriors,.

F Que hi feia l'Ernest Lluch allà?

G Una tesi d'Econòmiques, a la Sorbonne, i després al 82 l'Ernest em va venir i em va dir, Joan, no te'n recordes de mí? No. Soc l'Ernest Lluch, i tú feies aquells concerts al col·legi d'Espanya tocant Albèniz. I llavors vam estar molts anys junts aquí, quan ell era ministre és quan vam tenir més contacte; després el vaig perdre de vista, i un més abans d'assassinar-lo el vaig trobar i em va dir: Joan, que hem de tornar un dia a veure'ns, i jo li vaig dir, sí és veritat, fa molt de temps que no ens veiem (perquè

ell quan feien els meus concerts al Teatre Real sempre anava a sentir-los).

F Una altra cosa. Tú ara de direcció ja no en fas?

G No, l'últim concert amb la OBC, va ser l'any 88, i l'últim, últim concert que jo he dirigit, va ser mig concert que vaig fer a l'any 95, que em van fer un homenatge al Mercat de les Flors, i va ser amb el grup Barcelona 216. [Sòna el telèfon i interromp la conversa durant una estona: era el crític d'una revista musical].

F Tornem a parlar dels seus començaments: A Barcelona hi vas anar a partir de l'any 60?

G No, no, hi ha dues etapes a Barcelona, quan vaig sortir de Riudoms, l'any 51, vaig anar a Barcelona, i hi vaig estar 3 o 4 anys, després vaig anar a París, anava i venia. L'instal·lació definitiva a Barcelona va ser a final del 64. Jo fins als 21 anys vaig treballar la terra, però mentrestant anava a Reus a classe i una vegada a l'any a Barcelona a examinar-me al Conservatori del Liceu. Als 21 anys ja havia acabat tota la carrera de música i de piano, o sigui que no vaig venir amb les mans buides, i el mestre d'aquí m'animava que vingués a fer perfeccionament i a fer concerts. Vaig començar a fer concerts i jo aquí havia guanyat un munt de premis però quan vaig anar a París i vaig veure com treballaven allà, vaig voler tornar a començar el piano i a fer un bon treball, vaig estar tres anys a l'Ecole Normale, que aleshores el Cortot era vellet però era encara el director de la EN. Vaig estar uns anys donant concerts però a partir de l'any 60 vaig començar a deixar el piano i vaig anar ficant-me en la composició. A partir de final del 64 comença la meva tasca de compositor seriosament parlant.

F Comentant el que deies de la precarietat musical que hi havia abans a Barcelona, això ja m'ho havia comentat el director d'orquestra Jacques Bodmer.

G Ah sí, ara està a Tarragona.

És clar, el Jacques es va trobar amb tot això, és que ell va ser qui va estrenar molta música contemporània a l'època, va tenir molta importància llavors, però aquí no se'n recorda ningú de ningú, però el Jacques en aquell moment va fer tota la música que no s'havia fet mai, va dirigir molt, suposo, perquè jo aleshores estava amb el piano, no tenia res a veure amb aquell mon. És per això que tampoc vaig formar part del Cercle Manuel de Falla, jo era més jove i apart, estava amb el piano, jo llavors feia concerts. Però a partir del 65, vaig crear el Club Diabolus in Musica, al Col·legi Major Universitari de Sant Jordi, i al 66 ja va néixer el Grup Diabolus in Música.

F El Club què era, doncs?

Simplement, que jo feia unes conferències per als universitaris i se'n deia Club Diabolus in Musica perquè a París jo estava a Radio France, i hi havia els crítics que es reunien una vegada a la setmana i en deien el Club Diabolus in Musica, i jo d'allà ho vaig portar a aquí. I el Grup, la primera actuació oficial que vam fer, va ser al Círcol Medina al carrer mestre Nicolau, el 1966.

F I la teva funció de director t'interessava sobretot per conèixer obres?

G Per tot. Jo m'havia de guanyar la vida i feia vàries coses, donava classes, i quan dirigies un concert cobraves, i sobretot m'interessava com a complement de composició perquè així treballava directament amb els músics, va ser on vaig aprendre més. I vaig conèixer moltes obres, vaig aprendre més d'orquestració amb el grup que no pas a l'Schola Cantorum a París. Jo vaig dirigir durant 20 o 22 anys,

tant orquestres com sobretot el grup Diabolus in Musica, llavors no existia un grup així, i nosaltres fèiem totes les estrenes d'Espanya, és a dir jo havia fet moltes estrenes de música contemporània, i fèiem alguna obra clàssica, jo havia fet l'Història del Soldat, aquell disc verd que veus allà és la primera Historia del Soldat que s'ha fet a Espanya. Però el meu criteri era, dirigir com a complement del compositor, mai per ser director. Jo vaig dirigir molt, però quan em sortien concerts, sense posar-me però amb simfonies de Brahms, com va fer el Boulez i com han fet molta gent. Molts compositors-directors han tingut exit com a directors i els hi ha sabut greu que no els consideressin tant com a compositors. El Boulez és com una mica un tot, a més és com un monstre sagrat, i li han donat diners per tot arreu, és un home que té molt de poder, a part que és un músic genial, jo més que un gran compositor diria que és un gran músic, un director estupendo i ho sap fer tot molt bé. És un cas únic, perquè en Berio també dirigeix però dirigeix la seva música, en canvi el Boulez ho fa tot, Wagner, el segle XIX i el XX.

Jo vaig dirigir molt i durant 20 anys, però sempre ho vaig fer de forma complementària, igual que vaig fer un programa de televisió que es deia "Recital", o les conferències que he donat, o les crítiques al Diari de Barcelona, que vaig estar durant 7 anys, tot això em donava alguns diners.

F Un altre director-compositor va ser el Bernstein, no?

G Sí, Bernstein va ser un director molt espectacular, però la seva música no es compara amb el Boulez, és un altre nivell, una altra categoria: Bernstein era un personatge que tenia molta facilitat per fer música, però en comparació són "musiquetes", no té res que veure. El que passa és que era un gran director, aquest sí que era un gran director que a més a més composava.

Per a mí la direcció ha estat sempre un complement, la prova és que a mi tothom em considera un compositor, i en canvi jo porto un historial important de direcció però ningú se'n recorda.

F Actualment escrius sobretot per encàrrec, no?

G Sempre. Tota la vida. Sempre he escrit amb la pressió de unes dates a complir, practicament no recordo una ocasió en la que no hagi escrit per encàrrec, però el que passa que ara vaig amb molt de compte perquè he tingut un infart i dues operacions de càncer, i és clar, vaig agafant els encàrrecs *piano*, que tingui temps d'acabar-lo i si no, que em deixin fer, perquè no vull estar amb una angoixa per entregar-lo, i si no l'entrego en un moment l'entrego en un altre.

F Quina és la teva forma de treballar? Treballes simultàniament vàries obres?

No, no, això impossible, només puc treballar en una, tota la vida ha estat així. Ara, vaig fer la simfonia Gaudí, allò de les campanes del carrilló per l'inaguració de l'any Gaudí, que vaig treure de temes populars, però això és un minut i mig, això són cosetes; però treballar en dos obres seriosament a la vegada, jo no puc. N'hi ha que poden treballar en dos o tres, jo només estic amb allò. Ara mateix, tinc tots aquests papers aquí de l'obra que estic fent per a Canàries, ja tinc molt material fet però encara no ho veig acabat.

F És per a orquestra?

G Sí, és una Suite per a orquestra simfònica que s'ha d'estrenar al Festival Internacional d'allà, a Las Palmas i a Tenerife, per la orquestra simfònica de Linz. De fet, tinc encàrrecs per escriure fins a l'any 2006. Però el meu treball actual ha

canviat molt: jo, actualment estic molt bé físicament, però haig d'anar en compte.

F Però veig que ets una persona metòdica, perquè quan et vaig demanar l'entrevista em vas dir: al matí no, perquè escric. Què hi dediques, tot el matí?

G No, jo encabat d'una hora ja no puc escriure més, descanso i aleshores escric mitja hora més o una hora; o sigui, treballo molt però necessito molt de temps per descansar, no és com abans.

F Però el compositor escriu quan escriu, i pensa l'obra també quan no escriu.

G És clar, és que jo tinc aquí, mira, imagina't el que tinc aquí, mira si t'ensenyaria jo papers i papers plens de coses, i total a vegades per més material que tinguis no saps, tornes enrera...

F Això de la inspiració, aquella cosa de que, a còpia d'anar pensant en una cosa, de vegades, paf...

G No, si de vegades et pot venir una idea bona

F Però no et vé perquè sí, et vé perquè hi has estat quatre setmanes donant-li voltes...

G Clar, et vé perquè hi has estat pensant... I tant, i tant

El que passa és que la meva memòria ja no és com abans, però no m'haig d'amoïnar... em deia la cardiòloga, diu home Joan, tens setanta anys, estàs estupendament bé, el que passa és que estic massa gras perquè l'única cosa que encara no he fet és un règim perquè si no, ja no em quedarà res... però diu, què vols més, et cor et treballa amb dificultat després de l'infart, doncs si no pots escriure, no escriguis, o escriu menys, però vés fent, què vols més?

És que jo he treballat molt, eh?

F I ara també, perquè encara vas organitzant aquestes conferències, i vas amunt i avall, vol dir que encara estàs molt bé, amb molta potencia física!

G Oh bé, això sí, és que això a mí no em cansa, ara mateix aniré a Madrid, després a Zurich, i a París, o sigui que vaig fent, però sempre tenint en compte de que no és com abans, perquè jo de vegades em queixo i em diuen, de què et queixes tú, et penses que tens 25 anys? Jo havia treballat molt, jo havia fet tres o quatre coses a l'hora, abans, i les obres més importants són d'aquella època i encara no sabies ni com composaves perquè entre dirigint, fent la crítica, televisió, i conferències i què sé jo...

F Una cosa et volia preguntar, el Charles a la seva crítica del teu concert de violoncel i orquestra ...

G Sí, la Música per a violoncel...

F Doncs diu que que la part del violoncel està feta en una escriptura microtonal, no? Quarts de to, no?

G Sí, alguns moments

F Això ho portes també a l'orquestra o només al solista?

G Igual, és que és la mateixa idea... tú no el tens tampoc aquest disc, no? És que tinc molta obra en disc però no es troben perquè estan tots exhaurits...

F Jo l'únic disc que he sigut capaç de trobar teu, és el concert de fagot

G Ah bé, sí

F Que per cert al llibre en parla i diu que també hi ha una part microtonal, que per cert jo no estic segur d'haver-la trobat, que em sembla que és a la corda, no?

G Però és una miqueta, no rès, són fluctuacions

F Ja les vaig sentir aquestes fluctuacions, però no em va semblar que fós una cosa estructural

G No, és que no ho he fet mai, jo la cosa dels quarts de tò només ho he fet ornamentalment, per exemple, si hi ha un Do, doncs fas un Si un quart de tò més baix, o sigui sempre en graus conjunts, és com si desafines una mica..

F O sigui, no sistemàticament com l'Haba?

G No, no, potser en el Passim Trio, una mica més però no, no és important

F Això mateix es fa amb instruments de vent?

G Es pot fer, però jo no ho he fet mai

F És que l'Haba té unes composicions amb quints de tò, amb trombons...

G Sí, sí, i actualment, hi ha molta gent que ho fa, i altres efectes com multisons...

F I amb un instrument de vent de canya, resulta?

G També es pot fer, n'hi ha que ténen habilitat per fer-ho, però a mí personalment tot això no m'ha interessat, això no vol dir que hi hagi gent que ho faci, i ho poden fer molt bé, i a més hi ha tot això dels multisons, que són unes transposicions que fas amb manipulació electrònica, però jo no ho he seguit, i a més jo, ara m'he tornat darrerament, molt més tradicional, he tornat a l'escriptura d'abans. Això són etapes, perquè m'ha interessat molt en un moment donat però ara no m'interessa, he fet de tot, eh? Però ara vull intentar fer la música el més despullat possible, encara que pugui ser expressionista o pugui haver-hi temes, i sense totes aquestes parts ornamentals, en canvi altres obres meves sí que hi buscava tot això, son etapes, oi?

F I l'atzar l'has utilitzat?

G L'atzar molt poc, jo he fet molta música flexible, però atzar poc, en alguns moments, però que psicològicament hi vagi molt bé i que no hi hagi un "bache", que es vegi que d'això, per exemple en "El diari" hi ha un moment que improvisa tothom però és que és un moment d'un màxim de climax que tothom fa el que vol però sempre surt bé, i no et pots equivocar, i aleshores, bom, i encabat se talla. Això sí que jo ho he treballat bastant perquè m'interessa molt l'improvització, però sobretot amb l'experiència que he tingut com a director d'obres que hi havia cada "churro" que déu-n'hi-dó, i que m'ha ensenyat el que no s'havia de fer.

F Jo en alguns concerts que havia sentit de Diabolus in Musica, sorties del concert dient, mira què vols que et digui...

G Oh és clar, hi havia de tot, perquè Diabolus in Musica quan feia un concert normalment havíem d'estrenar una obra, era una obra d'encàrrec i fos dolenta o bona l'havíem d'estrenar perquè sinó no hi havia concert. Aleshores jo quan podia posava un Schoenberg o un Stravinsky, algun Webern i obres interessants, però les altres obres també les havies de fer, o si nó no fèiem el concert.

F Recordo un concert que es va tocar una obra que em sembla que es deia Els punts

cardinals...no sé si era d'una obra teva...

G Ah sí, això és una obra meva molt antiga que vam fer al Palau de la Música.

F I que tota la direcció era que començava aquí, començava a les dotze i donava tota la volta del rellotge...

G Ah, no, això era una obra del Tomàs Marco, jo no l'he fet aquesta obra, només la vaig dirigir! Aquella època es feien moltes coses d'aquestes, també es feia molta música amb formants, els formants són els mòduls que pots anar repetint de deu mil vegades diferents, repetint amb un altra numeració, i això jo també ho he fet, és un mòbil, un mòbil en música, que a vegades donava resultat però altres vegades no en donava, jo de dos mòbils que he fet, m'he n'he preocupat molt de si s'aguantaven, si donaven un resultat: això són èpoques, però ara ja no, ara estic on vaig començar, almenys d'escriptura.

F La melodia per mi és molt important i moltes vegades no s'ha tingut en compte

G Home i tant, i no és que no es tingui en compte, és que és molt difícil fer una melodia... mira jo vaig fer, ara quan es va començar l'any Gaudí, em van demanar que fés pel carrilló, allò que són les campanes, que es toca amb els punys i que ho fa l'Anna Reverté, que fés una sintonia basant-me en un fragment de l'òpera "Gaudí", i com que jo al Gaudí hi tinc moltes coses populars, vaig agafar una cosa popular del meu poble i ho vaig fer amb el carrilló, és una cosa que no té res a veure però és tonal, bé més que tonal és diatònic

F També hi poden haver melodies complexes, no tonals, però que resulten: ahir m'estava mirant la melodia de "Peixos vermells"...

G Oh, però allò és molt antic... Ara es gravarà un disc d'allò...

F Allò no ho és de diatonic, però té una melodia molt agradable

G Sí, sí, Te-ro-ri-ro (canturreja), jo ho feia com autodidacte, això

Mira, com que és tant curt, podem sentir la sintonia que t'he dit del Gaudí... (m'ho posa).

Això ho vaig fer ara, i tampoc fa gaire que vaig fer la "Fanfàrria" per a la inauguració de l'Auditori, em va costar molt, eh? Perquè havia de ser una cosa alegre però sense caure en tòpics, no volia caure en una Fanfàrria de jocs olímpics, pa-ra-pa-pa-pa... (parlem de l'instrumentació de la Fanfàrria).

Jo vull dir que a mí m'agrada molt escriure melòdicament, i a més el Gaudí, doncs té moltes coses populars, i a més en aquesta òpera jo he procurat apartar-me de tot lo de Centre-Europa, o sigui això de la música... i crec que després del Wozzeck i del Lulú és molt difícil en aquest aspecte... allò de Uh, uh, uh, uh, i això quan fa un rato que sents això... jo he intentat fer alguna ària i fer melodies, però sempre tens el perill de que hi ha uns Puccinis que et rodejen, perquè s'ha fet molta cosa i s'ha fet molt ben feta

F Una cosa voldria que em contestéssis, quan jo veig una partitura veig les veus i veig també la sonoritat sencera, no com un agregat de les notes sinó que sento tot el bloc, això en música tonal: en música de la que fas tú, tú sents tot el cluster quan l'escrius?

G Bé, no, ho sents per aproximació... o sigui que per exemple... Ara jo torno a treballar d'una manera que, no faig res que no ho senti al piano, però abans durant molts anys

ho he fet tot d'aquí (senyalant-se el cap), però és que tot depèn dels llenguatges que treballes, en un llenguatge on hi ha clusters tú tens una idea global de que et pot sonar allò, exacte no, sobretot si hi ha molta superposició de sons, ara el que passa és que hi ha unes matrius que et fas, i sobre aquelles matrius va sortint el material, i el que tú saps almenys, encara que no ho sàpigues exactament, és que sempre vas amb el material de les matrius, que te les donen uns elements temàtics o motívics, i normalment no et desvies de llenguatge. Aquí el que no pot ser és que vagis escrivint atonal i de repent surtis amb un bolero...

F Tú la sèrie l'utilitzes?

G No, molt poc, jo sèries n'he usat molt poques, només vaig fer una cosa estrictament serial que és el "Prisma", i després n'he usat moltes, però les uso d'una manera molt lliure, molt a la meua manera, és a dir, me les faig que hi hagi elements motívics o temàtics, amb els quals faig mil combinacions diferents, això no és una sèrie, això és un element, això és un element temàtic (m'ensenya un paper pautat completament plè de "sèries" ordenades i classificades), mira això és material de l'any 62, aquí hi ha totes aquestes transposicions, aquí hi he fet inversió, aquí hi he fet ampliació intervàlica, surten tot d'elements, això són matrius, veus aquesta ampliació intervàlica, aquí tens sol-si-re, dons sol-do, un semitò més alt, però jo m'ho vaig combinant, jo em vaig fent el meu material.

Per això l'Agustí Charles ha tingut una facilitat molt gran per a fer els anàlisis de la meua música (que és molt difícil d'analitzar) perquè jo li he donat moltes matrius, que és d'on ho he tret jo, és clar no és allò del què et surt...

F És una mica com les glosses dels compositors del XVI, que ja tenien unes taules de glosses, no?

G Sí, però jo em faig una taula diferent per a cada obra. Jo no escric molta música perquè el pitjor és repetir, el pitjor és el plagi, i el plagi d'un mateix, és que hi ha compositors que ténen unes fòrmules i van aplicant sempre el mateix sistema, però jo això és el que intento evitar, i per això produeixo menys i et pots equivocar però si un dia l'encertes doncs fas una cosa interessant. Jo per exemple, una obra que m'ha donat un èxit tremendo ha estat l'Homenatge a Carmen Amaya, però és que ja no n'he fet cap més jo de Carmen Amaya, es va acabar tot amb una, es va cremar tot en una sola obra.

F I d'instruments fora dels clàssics de l'orquestra, n'has treballat amb alguns?

G Sí, vaig fer una cosa per salteri, perquè m'ho va demanar una intèrpret de Munich, però també es pot fer amb vibràfon

F Però has utilitzat instruments electrònics?

G No, bé sí, algun sintetitzador, però jo he fet molt poca cosa d'electroacústica, jo només he fet una cosa de "live-electronic" o sigui música concreta, amb micros de contacte al piano, vam fer una cinta amb el Jean Pierre Dupuy, i després sobre aquesta cinta ja feta jo hi vaig escriure uns instruments, però no era electrònica, era amb botelles i altres objectes diversos, i amb altres sons després distorsionats, però jo d'electrònica – i això que soc membre d'honor de la Comissió de Música Electrònica, vol dir que sempre m'ha interessat molt – no he fet mai res, només una cosa per sintetitzador que em van tocar els del grup del Villarrojo, però és molt poca cosa, quasi res, no m'hi he sentit atret.

F I la cobla, has pensat mai en escriure per a cobla?

- G* Sí, m'ho van demanar ja fa dos anys, i vaig dir que no podia, que no tenia temps, i esperen al 2004 a fer-me l'encàrrec. Vull fer una obra que es dirà segurament "Els Xiquets de Valls" que serà una obra curta per a cobla, que considero que és un conjunt d'una riquesa inmensa.
- F* És una timbrica diferent...
- G* Sí, i d'una riquesa inmensa, ara sardana no que no en faré, perquè sardanes les úniques que m'agraden son les del Pep Ventura, les que es ballen i prou, perquè quan vols començar a posar dissonàncies en sardanes, no va...
- G* Això és com el jazz, a mí m'agrada el jazz calent, arribo fins l'Ornette Coleman i prou, perquè després ja no saps si és jazz o música contemporània, i a mí lo del Chick Corea ja no sé què és...
- F* Abans parlaves de l'òpera Gaudí i de l'utilització de la cançó popular, d'elements populars. Hi ha també una altra obra teva que segons diu l'Agustí Charles està basada en una tonada de caramelles de Riudoms.
- G* Ah, sí, el concert de fagot, però no són de Riudoms les caramelles, és que les vaig sentir a Riudoms.
- F* Ah, ja, doncs en l'anàlisi la melodia es divideix en tres fragments a, b, i c, que es tracten a la manera de un cantus firmus però que no és reconeixible.
- G* (canturreja, na-na-ri-ru-ri-ru-ri-ru), però m'agrada molt, jo he posat molta música d'aquesta dins de música meva.
- F* Però la poses que no es noti.
- G* No, la poso que intenti ser un producte Guinjoan, a veure si ens entenem, la poso que sí que es noti però que estigui dins de la meva música, o sigui que es converteix en una altra cosa, és com per exemple el Pàssim Trio, que esta fet tota sobre el Dies Irae, que és un tema que l'ha fet el Berlioz, ho ha el Penderecki, ho han fet mil, doncs aquí és un Dies Irae que sembla del jazz, sembla una altra cosa, però és clar, és el meu Dies Irae, a mí em va motivar per fer una obra però està feta amb el meu llenguatge, doncs això de fagot és igual: jo intento ser Guinjoan, però a mí m'ha motivat molt aquell tema, és un tema popular però que jo aleshores el treballa i el poso a dins de l'obra, és com això que ara sentim de la sintonia, que ho toquen el Divendres Sant amb corneta, mentre fan una processó els armats, doncs jo ho posat aquí al carrilló, fixa't tú quina diferència del què sona
- F* Ara per anar acabant, el que et volia preguntar ja no és sobre la teva música, sinó sobre la poca rellevància que té la música actual en la nostra societat
- G* Vols dir la música actual dita clàssica, no?
- F* Sí, sí, perquè la del Julio Iglesias o l'Alejandro Sanz també és actual i té més incidència social però no és la que vull dir jo! Però aquesta música popular és tonal i la música sèria va per uns altres camins i uns altres llenguatges, i no es troben, hi ha una divergència total, no?
- G* Mira, actualment estem en un moment que jo no te'l podria definir en dues paraules perquè actualment no hi ha cap escola, no hi ha absolutament res, ni impressionisme, ni expressionisme, ni fauvisme, ni res, ni avantguardisme, ni rera guarda, perquè al moment que hi havia l'avantguarda un s'emparava en l'avantguarda, i ara està tot flotant, la mateixa època que estem socialment vivint,

que hi ha aquesta inestabilitat, i aquests mitjans de comunicació que es creuen, que pots sentir la música del Congo, amb el que fan aquells instruments, ho tenim tot barrejat, o sigui que quan diem, què és avui la música contemporània jo dic, campí qui pugui, ho dic en el sentit de que hi ha mil llenguatges diferents i cadascú tira cap on pot

F És que ens hem passat tants anys parlant d'avanguardia que quan hem arribat al postmodernisme, l'únic que hem sigut capaços de fer és el minimalisme, no?

G Sí, això és una de les moltes coses...

F I dius, això no, això no és cap superació de res! És un cul de sac!

G Bé, no, el minimalisme és molt interessant, si està bé pot ser molt interessant però també pot ser un avorriment molt gran, jo ja els hi vaig dir ara als americans quan vaig estar a Califòrnia, els hi vaig dir, escolteu, escolteu el bolero de Ravel, allò és un bon minimalisme, home!

Però actualment hi ha mil iniciatives, tothom se salva com pot, d'una part et trobaràs tots aquests de l'IRCAM que fan aquesta música molt abstracta, aquests alemanys que encara segueixen fent el que feien abans, després altres que fan una música tremendament expressionista, d'altres que tornen a posar l'armadura com a música tonal, hi ha unes barrejes tremendes de coses, i bueno, cadascú que faci el que vulgui...

F Però tots aquests ismes, o aquestes diferents posicions, no logren acostar més la música...

G No, hi ha dues coses aquí, una, que la música aquesta no la logres acostar en el sentit que aquesta música sempre serà minoritària, però perquè serà minoritària? Mira jo sempre ho dic, si tú escoltes un concert de Beethoven o unes simfonies estarà plè, però només que siguin uns quartets de corda ja no està plè, perquè? Perquè en els quartets de corda hi ha la música pura i la ment ha de fer un esforç molt més gran, no? Si per exemple, ja passa amb el clàssic que, amb la música de cambra hi ha molta menys gent perquè és molt més difícil, en canvi la gran orquestra és molt més generosa i hi ha tot l'espectacle, i entra molt més, doncs ara, com més anem, que la gent ja neix sentint música tonal, i totes aquestes porqueries que es fan, que es fa molta cosa dolenta, doncs això, si hi ha una educació – jo hi crec molt en l'educació perquè quan jo vaig ocupar-me de les escoles municipals aquí a Barcelona, que era assessor musical de l'Institut Municipal d'Educació, jo m'ocupava de l'educació general bàsica fins als 14 anys, de l'iniciació musical, aleshores vaig veure la importància que tenia una bona iniciació musical, perquè a molts no els interessa gens la música però a algun se li desperta la sensibilitat i un interès, i si això ja vé de jove, que tú et vas educant la orella... Les persones grans que s'interessen per la música contemporània són aquelles persones que s'interessen per la vida, i què és la vida? La vida és que canvia tot cada dia, són una gent que té una inquietut per tot, però són molt pocs aquests; ara, el que hauria de ser és que la música contemporània interessaria molt més si ja hi hagués un públic que s'anés formant de petit, i quan vindrien a un concert i jo al costat d'un Brahms li poso un Ligeti, ho trobarien completament normal, sense cap distorsió. Però necessites un esforç, perquè per anar a sentir una obra de repertori, tu t'asseus i escoltes, i ja saps el que sentiràs, a més allà l'únic que vas a apreciar són les estones que tú ho disfrutes més, si aquell ho toca més bé o ho toca més malament.. Quan vas a sentir una obra contemporània, hi has d'anar amb un esperit crític perquè no saps el que escoltaràs, i

a més a més el cap ha de treballar molt més, perquè tú escoltes una cosa i després al cap d'una estona la memòria retrospectivament et diu si veu una relació amb allò d'abans. El repertori tradicional per dir-ho d'una forma molt vulgar, és un caramel, però un caramel et pot donar diarrea, i la música contemporània és com una aspirina, ep, estem parlant de música contemporània seriosa perquè hi ha un noranta cinc per cent de porqueria, doncs és com una aspirina, però a vegades una aspirina et treu el mal de cap, i quan una obra l'assimiles pots disfrutar, però costa molt, costa molt sense la imatge. Per això hi ha hagut sempre aquesta mica de dissociació, que és culpa també dels programadors, perquè els programes han de ser didàctics, i els programes que es fan als concerts no són didàctics, només són de repertori perquè així la gent s'inscriu a tot un cicle i paga, i didàctics vol dir que de tant en tant es posi una obra contemporània, almenys del segle XX, almenys un Ravel, un Debussy, no et sembla? o un Stravinsky com a mínim, com ara l'Ernest Martínez Izquierdo va posar El Petó d'una Fada d'Stravinsky que no s'havia fet mai, i l'Stravinsky és un clàssic, la Música per a Cordes, Percussió i Celesta de Bela Bartok no s'ha fet mai, doncs com vols que s'escolti la música contemporània? O sigui que falta una tasca dels programadors, una tasca cultural, perquè això és cultura i la cultura poden ser diners a fons perdut però s'ha de fer. Jo en el que crec molt és en la formació dels joves des de petits, i sobretot també crec molt en un director d'orquestra que tingui unes inquietuts i que sàpiga programar molt bé, que sense espantar el galliner, que la gent hi vagi per escoltar la Patètica, però que vagi dosificant i posant les obres més properes

F De totes maneres ja ho sabem que el públic de la música clàssica és minoritari però el que passa és que mai s'havia donat que aquest públic minoritari, majoritàriament vulgui escoltar obres de fa cent cinquanta i dos-cents anys, perquè de fet, potser s'escolta més Beethoven ara que a la seva pròpia època!

G Però això que diuen que això d'aquí a cent anys... no ho sé: a la època de Beethoven i a les èpoques aquestes, compte, hi imperava un llenguatge musical, i hi havia música tonal, unes formes que estava tot establert, tot estava fet, i tothom anava treballant sobre allò, i no hi havia sorpreses. L'única cosa genial que hi havia és que aquests senyors, treballant tots amb els mateixos llenguatges feien obres genials, per això eren grans compositors, però actualment amb tot aquest terrabastall que hi ha de coses...

F Ja, el que vols dir és que l'estètica llavors era comuna i ara nó...

G Exacte, això és el que passa, i llavors et surtira una obra de l'escola de Viena que a lo millor ja té cinquanta anys i diran: què és això, i avui en dia et surt un que et fa música tonal, això és un merder, perdona l'expressió, és un caos, ara és clar, un s'ha de salvar com pot, i bé jo faig el que crec que haig de fer i proud, i que passi el que vulgui, no et pots pas convertir en un salvador del món.

F Bé, aquí podriem donar-ho per acabat, has estat molt amable i les teves respostes han estat molt interessants. Moltes gràcies.

G M'agradarà que em facis arribar una còpia d'aquest treball!

Bibliografia

AA.VV. editat per José Luis García del Busto: *Joan Guinjoan, testimonio de un músico*, SGAE i Fundación Autor, 2001.

GARCÍA FERRER, J.M. i ROM, Martí: *Joan Guinjoan*, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1997.

GARCÍA, Xavier i CHARLES, Agustí: *Joan Guinjoan*, col·lecció compositors catalans n° 9, coedició del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i de Enciclopèdia Catalana, 1999.

MARTÍ, Josep: *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, Deriva editorial, Barcelona, 2000