

Images of broken light

El magnetisme de *Vent del capvespre* atrapa l'atenció des del primer moment. Cada nota, cada gest reclama intensament una audició neta de pensaments, una experiència més corporal que intel·lectual, que remet a la sentència de Goethe: "Una obra d'art és tant més elevada com més inaccessible és al judici".

No és control del temps, ni arquitectura formal, ni desenvolupament calculat del discurs: és la visió clara de l'instant exacte —ni abans ni després— en què un so neix, creix i s'extingeix. L'alquímia dels sons, disposats amb precisió mil·limètrica, traspasa la percepció temporal per ancorar-se en un indret profund d'horitzons dilatats, un paratge inassolible per a la raó, una trobada cara a cara amb harmonies vibrants i lluminoses.

Esculpir amorosament l'obra, buidar la matèria sonora més que no pas omplir-la, defineix la particular manera de compondre de Josep Maria Guix, i s'adverteix conspícua a l'inici de *Vent del capvespre*. La densa capa de so indeterminat no es contraposa a la melodia de la flauta sinó que l'engloba formant una sola unitat: sembla com si la textura sense polir fos el terreny fecund des d'on s'origina la gestació i el naixement miraculós de motius i acords ressonants, metàfora d'un organisme amb vida pròpia.

La predilecció per l'expressió delicada queda reflectida a les indicacions de la partitura —*very soft, almost inaudible, quiet motion*— i en una gamma dinàmica dominada pel *pianissimo*. El resultat: una aparent contradicció entre la quietud de l'harmonia i l'activitat de les veus internes que configura un stasis amb nervi i vitalitat, similar a la missa *Et ecce terrae motus* d'Antoine Brumel, tan estimada per l'autor.

L'eco és un fenomen recurrent al catàleg del compositor. Esdevé amb un enginy prodigiós a l'arrencada del tercer moviment, on un *morphing* tímbric connecta el to penetrant del piccolo amb les ressonàncies dels cròtals fregats amb l'arquet de violí. La bellesa d'aquest passatge només s'explica des del total despreniment del jo, de l'abandonament de qualsevol especulació mental, i de l'ofici impecable de modelar el temps amb el so. També *Jardín seco* clou amb un esmunyedís eco de flauta i clarinet, al·legoria de la ràfega de vent que esvalota fulles mortes en un poema de Matsuo Basho.

Fernando Zóbel, pintor proper als contorns difuminats i diàfans de Josep Maria Guix, comenta en el seu curs d'introducció a la pintura contemporània que la pintura és un llenguatge visual, que el primer que cal és donar una oportunitat a l'observació, contemplar la realitat, no lliscar sobre la superfície sinó esperar amb actitud pacient i oberta que se'ns reveli el seu esperit. A l'obra homònima *Jardín seco*, diferents fenòmens naturals sonors —l'aigua, la campana, el vent— i no sonors —la caiguda d'una fulla d'arç mostrant alternativament una cara i l'altra, la força del sol damunt els salzes— són il·lustrats amb tanta nitidesa que fan sobrereres les paraules.

Alguns exemples: l'espai que suggereixen els dos acords descendents en el piano perdent-se en la llunyania, les campanes zen que repiquegen cerimoniosament creuant-se amb els sons líquids del *waterphone* —un curiós instrument de percussió de recent invenció adoptat pel compositor, per qui la recerca del color constitueix una prioritat màxima—, les senzilles melodies de les cordes que s'acumulen heterofònicament dibuixant cicles de diverses capes convertint en ric i complex el que en un principi era simple.

L'element característic descrit com a *wind chimes effect*, un efecte calidoscòpic de notes tremoloses en instruments com el piano o l'arpa, amaga un encís molt especial. Físicament, existeix un vincle entre l'aleatorietat del dringar i l'alentiment del soroll blanc, substrat que conté totes les freqüències audibles. L'audició atenta dels tons capriciosos va calant en l'oient, com l'absorció dels sons de les onades del mar, o de l'aire a través de les branques dels pins. Es tracta, de nou, d'una evocació directa de la natura.

Issa Kobayashi escriu “Lentament, el llac s'esvaeix en la boira... Cau la tarda”, versos que capturen l'essència de la realitat i que són punt de partença del primer moviment de *Slowly... in Mist*, per a trio amb piano. La congelació del temps —aconseguida amb una minuciosa i irregular repetició del si bemoll d'efecte

inesperadament extàtic— porta a un nou univers: el de l'interior de la nota, amb els seus espectres, relacions harmòniques, fluctuacions de massa sonora. El segon moviment, amb una campanada introductòria a càrrec del piano, deixa entreveure una remarcable capacitat melòdica que, amb els anys i l'experiència, va prenent més vigor en l'obra del compositor. El tercer moviment obre una escletxa de temps circular on cicles de figuracions arpegiades amb ressonàncies dels parcials a les cordes evocuen la “festa de gotes provinents de l'arbre” del haiku que l'inspira.

Llàgrimes de tardor, elegia plàcida i expansiva per a violí i piano, transita des del motiu inicial ben definit —a la manera d'una caixeta de música— fins a un final suspensiu i volàtil, elevat, i que adreça a l'escriptor Joseph Brodsky quan afirma que “la llàgrima és una confessió de l'incapacitat per a retenir la bellesa”.

Els *Tres haikus* per a violoncel i piano —amb un primer moviment que es construeix cercant una resolució en *forte*, de magistral direccionalitat— delaten una afinitat vers els acords lluminosos d'Olivier Messiaen, utilitzen edificis harmònics complexos —acords de sis i set notes, defugint les tríades— i conjuguen les escales pentatòniques i els intervals de quarta i quinta justa amb un cert grau d'inharmonicitat tot evocant paisatges sonors captivadorament vívids.

La distribució del so en l'espai és un aspecte molt present en el catàleg d'obres de Josep Maria Guix, tant amb l'espacialització real dels intèrprets com amb la recreació d'un espai virtual imaginari. A *Stella*, miniatura per a piano basada en la *Cantiga núm. 100* d'Alfons X i en la desena cançó de Frederic Mompou, uns acords metàl·lics creen una admirable il·lusió auditiva de llunyania, de nostàlgia de l'infinit, de crida alhora interior i inabastable. El final, amb una construcció mecànica cíclica, rememora la innocència perduda a la infantesa i, potser, recobrada a la maduresa.

La màxima expressió i la contenció de recursos demostren l'enorme ofici dels *Set haikus*, per a violoncel sol: l'abandó de la pulsació, els *glissandi*, el *jeté*, unes melodies descendents com pètals que cauen, uns contrastos sorprenents entre la doble corda i el tremolo, i uns motius rítmics en forma de curiosos codis morse —tècnica que desenvoluparà posteriorment als *Tres haikus* per a quartet de corda. Tots ells formen un arsenal formidable d'elements que articulen una obra de condensat lirisme.

La Bellesa, l'ideal anhelat, és irrenunciable per Josep Maria Guix, i hi esmerça les tècniques i materials al seu abast: investigacions tímbriques mitjançant l'anàlisi de l'espectre acústic, innovacions gestuals destacades —*wind chimes effect, delay, heart beat effect*—, perfils desdibuixats orgànicament, distribucions del so en l'espai real i virtual, i formes no discursives que comencen i acaben en elles mateixes, com si cada nota fos única, amorosament esculpida.

L'audició vigilant i pausada —no es pot copsar la bellesa d'aquesta música d'una altra manera— permet entrellucar la força absorbent de l'instant sonor, la intuïció treballada acuradament amb un sòlid ofici, la humilitat manifestada en el format i concisió de les obres, i aquell immesurable Absolut al qual apunten els versos d'Antonio Machado: “Aguarda sin partir y siempre espera, que el arte es largo y, además, no importa”.

Ramon Humet, compositor