

## ***Digraf en la noche estrellada***

Todavía recuerdo hoy con intensa emoción aquella noche del 28 de noviembre de 2011 en la que interpreté *Verbum- Genoma in Musica* en la Residència d'Investigadors de Barcelona por vez primera, en la celebración de su 80 aniversario, invitado por su querido amigo Francesc Farré. Unos instantes de iluminación, tras años de duro trabajo en París que parecían encontrar esa noche su respuesta, gracias a su música. A partir de entonces aquel fulgor guiaría no sólo mi trabajo sino mi vida entera, determinando unos años venideros que coincidirían con los últimos del Maestro, lo que, quizás, marcó nuestra relación, condicionada por el deseo apremiante de aprovechar hasta el último instante el privilegio de nuestros encuentros y a los que mi memoria me lleva una y otra vez aún hoy. Aquellas reuniones de trabajo en Barcelona y su recuerdo siguen condicionando mi trayectoria vital, sintiéndole todavía cerca de mi, dialogando con él, como si quisiera atrapar de nuevo aquellos fogonazos e iluminaciones de nuestras veladas barcelonesas en las que conversábamos sobre la vida, preguntándome a cada paso qué le hubiera parecido tal o cual solución, en tal o cual pasaje. Al día siguiente de finalizar el concierto, en nuestro primer encuentro durante el desayuno, agradecido, me animó a seguir explorando algunas de sus otras constelaciones: *Jondo, Tres Petites Peces, Recordant Albéniz*; dando comienzo en aquel instante a una colaboración que se alargaría hasta su fallecimiento mientras trabajábamos en *Digraf*. Como un final de partida, aquel encuentro del 28 de noviembre se iría repitiendo los años siguientes, cada vez con mayor intensidad, siendo el comienzo de un viaje iniciático guiado por la música del Maestro.

Nuestros primeros encuentros en Barcelona estuvieron marcados por las obras que iba estudiando, de modo que cuando tenía alguna preparada rápidamente programábamos una visita para trabajar juntos sobre ella. Recuerdo que en aquellos tiempos íbamos a casa de Margarita Serrat, gran amiga del Maestro y profesora del Conservatorio Superior del Liceo de Barcelona, aunque ya en los últimos años comenzamos a trabajar en su casa de la calle Padua. A menudo entraba en su estudio y allí le esperaba al lado de un clavinova antiguo, el cual, a pesar de tener una difícil respuesta y una particular sonoridad tímbrica, lográbamos que se asemejase, en ciertos pasajes, a un piano de gran cola. Allí estaba, también, su mesa, donde solía haber alguna partitura en la que estaba trabajando, siempre con un flexo encendido, a modo de faro, así como su colección de pipas. En aquella habitación podían verse todos los premios logrados a lo largo de su vasta carrera, un antiguo piano, sus fotos, sus cuadros, entre los que destacaban los de su íntimo amigo August Puig, así como más partituras y CDs. Todos aquellos objetos mantenían el aura del compositor incluso en su ausencia, lo que me hacía sentir como en el Sanctasanctórum, predisponiéndome como alumno al encuentro con el gran Maestro.

A medida que profundizábamos en sus diferentes obras, acompañaba sus explicaciones con el contexto en que fueron creadas, las preocupaciones que por esos años le rondaban o los intereses que marcaban su escritura en aquellos tiempos, lo que me permitió ir reconociendo a la persona tras el compositor. Su música, al principio, no fue fácil de comprender ni de interpretar, por lo que aquel trabajo que se prolongaba hasta la caída de la noche, interrumpido por un almuerzo en La Bodeguita, me permitió comprender mejor su música y conquistar cada nota de sus partituras. Las experiencias vitales de un hombre que había visto de todo en el mundo de la música se proyectaron, también, sobre mi propia vida, aferrándome en los tiempos de incertidumbre y desasosiego a su fuerza vital desbordante y a su alegría de vivir contagiosa, impulsándome en ellas para explorar nuevas obras y continuar hacia adelante.

Aquellos encuentros en casa de Margarita y, posteriormente, en la calle Padua, fueron dando lugar a una serie de conversaciones telefónicas que, en ocasiones, se prolongaban durante horas y que solían comenzar por una simple duda en tal o cual pasaje de una obra concreta, las cuales, rápidamente, desbordaban lo musical para acoger en ellas el material con el que se construyen los sueños: las experiencias y las emociones vividas. Algún amigo añora todavía hoy aquellas lecciones de los viejos maestros, buscándolas sin encontrarlas, y, a menudo, le contesto que tuve la suerte en una vida de encontrar a dos: a Marie-Françoise Bucquet y a Joan Guinjoan. En unos tiempos donde la conversación telefónica se ha banalizado, recuerdo con profunda nostalgia nuestras conversaciones sobre la vida y sus sabios consejos, que me ayudaron a comprender mejor mi propio camino a través de sus propias experiencias vitales, permitiendo discernir entre lo esencial y lo superfluo de nuestra existencia; lo que terminó en una profunda y honda amistad que todavía hoy pesa por su ausencia. Aunque siento, o quizás así quiero pensarlo, que los dos, en nuestro compartir, aprendimos el uno del otro y salimos ganando.

Todo aquel trabajo y amistad me permitió darme cuenta de algo que ya intuía cuando comencé a indagar en su obra para piano, que no me encontraba ante un simple compositor, sino delante de un Maestro del piano y delante de una Institución, tal y como me reconoció mi otra gran mentora parisina al mostrarle sus partituras y analizarlas. Es, por ello, que, a medida trabajábamos juntos y con el discurrir de los años, intenté aprovechar al máximo el privilegio que la vida me había concedido por segunda vez, la de trabajar con alguien especial y único. De ahí, que buscase exprimir hasta la última gota aquellas experiencias e iluminaciones de nuestras reuniones de trabajo, atesorándolas a buen recaudo en la memoria, consciente de que no duraría para siempre aquellos mágicos instantes. No obstante, también tuve la sensación de que aquel trabajo conjunto sobre su propio piano, ante el que tantas horas había pasado componiendo, le permitió en los últimos tiempos retomar una acción pedagógica que echaba en falta. Era maravilloso ver cómo abría todo el abanico de su conocimiento que tenía como compositor y cómo era capaz de dirigirlo hacia un punto de vista pianístico, logrando transmitirlo con aparente facilidad y fuerza. Cuando empecé a trabajar con el Maestro tenía 80 años y frecuentemente al encontrarnos me manifestaba su cansancio, enumerando sus dolencias y achaques, pero, en el momento en que empezábamos a trabajar se producía una transformación inmediata y su rostro se iluminaba, mostrando esa alegría de vivir y esa fuerza vital que recorre la escritura de su obra y que logra transmitir a sus intérpretes. Aquellos instantes de profundos intercambios, de concentración y arduo trabajo, lograron crear unos momentos donde la relación maestro-alumno -que algunos sólo reconocen ya en los tiempos pasados- se encarnaba, de nuevo, en el tiempo presente, dando sentido al discurrir de una vida cuyo una de sus finalidades es la trasmisión a aquellos que nos sucederán.

.....

Su faceta como concertista de piano, cuyo repertorio abarcó los grandes nombres del instrumento, le permitió un conocimiento exhaustivo de los recursos técnicos, sonoros, polifónicos, etc., del piano, que trasladó a sus composiciones. Guinjoan escribía desde el pianista para el pianista, transmitiendo su conocimiento como concertista a su escritura, explorando el instrumento hasta sus mismos límites, llegando, incluso, a crear secuencias -diseños diría- exclusivos y particulares que, a diferencia de otros compositores del gran repertorio pianístico, requieren un estudio específico y pormenorizado, pues, cada una de sus obras revela un universo propio. Es, por ello, que

la interpretación de su obra se ve favorecida por el contacto directo con el compositor, siendo estos encuentros los que me permitieron conquistar su compleja y, en ocasiones, endiablada escritura. De hecho, podría hablar de las diversas obras que trabajé con él, cada una con su propia personalidad y en las que da comienzo un viaje particular y propio, lleno de anécdotas, experiencia y recuerdos concretos, que el me iba transmitiendo para poder desentrañarlas mejor; sin embargo, quisiera centrarme en *Digraf*, compuesto en 1976, que ocupó un lugar especial en nuestros trabajos, ya que fue la última obra de gran formato que trabajé con él.

*Digraf* supuso un antes y un después en ambos. En cada uno por razones diferentes. Sin embargo, para los dos fue como aquella luz que marca el norte en una noche estrellada. En mi caso, junto a *Jondo*, fueron las dos obras que conocía antes de nuestro primer encuentro, percatándome inmediatamente al ver la partitura que se trataba de una obra que requería un tratamiento especial. Quizás, por ello, nuestro encuentro en torno a ella no se produjo de forma inmediata, sino que ante la envergadura de la misma previamente hubo un recorrido que preparó el instante, pudiéndome dedicar a su estudio con el Maestro, finalmente, en la primavera de 2018, en abril, meses antes de su fallecimiento, lo que convierte esta obra en un testamento de nuestro trabajo y profunda amistad.



Fig. 1. Anillos

*Digraf* puede considerarse entre las obras de gran formato, rondando los 15 o 17 minutos. Esta grandiosidad nace del conglomerado de secuencias y secciones internas, que determinan, por un lado, esa temporalidad y que, por otro lado, dan como resultado su gran profundidad; naciendo ambas de lo que el compositor denominaba como ‘música flexible’. La obra consta de dos partes, cada una de las cuales cuenta, a su vez, con diferentes secciones divididas por un cluster. Mientras en la primera se ha ido acumulando tensión, en la segunda se da paso a una parte más contemplativa y poética, donde encontramos los ‘formantes’. Para el intérprete estos suponen un reto estimulante, pues, dentro de unos parámetros preestablecidos, aquel debe decidir sobre los ritmos y la duración, paralelamente al desafío de tener que interpretar e improvisar todos esos pasajes, donde se incluyen, además, una serie de anillos (fig. 1).

Un anillo sería una secuencia que se repite durante un tiempo determinado y que, normalmente, es ejecutado por la mano izquierda o la mano derecha, mientras la otra hace una línea melódica o rítmica.

A causa de la complejidad de su escritura, la estrategia que afronté para poder trabajarla fue la de transcribir algunos de estos pasajes, lo que me permitió, además, entender la obra de forma conjunta, logrando, finalmente, dar una coherencia formal al

conjunto a la hora de su interpretación. Al llegar a su estudio le mostraba en primer lugar estas transcripciones, que agradecía por el esfuerzo y, en general, las aceptaba, ya que decía que lo que yo hacía era una ‘interpretación guiada’. De este modo, y una vez que tenía una visión de conjunto, interpretaba la obra completa ante él e íbamos deteniéndonos según la sección, aclarando o trabajando algún pasaje de forma más concreta. Me gustaría aclarar al respecto que Guinjoan dejaba ciertos parámetros a la interpretación libre. Con ello me refiero a que permitía al intérprete la búsqueda estilística en determinadas secciones, pues, recordemos que no sólo era un compositor sino, también, un intérprete del piano. Aunque, en general, esta interpretación libre del intérprete era escasa, pues, al mismo tiempo, se trataba de un compositor que escribía cada nota buscando un sonido muy concreto y preciso. Por otro lado, respecto a los arreglos, digitaciones o resolución de pasajes, él no entraba en lo que yo hacía, puesto que lo que le interesaba era el resultado final, considerando que en determinados pasajes cada pianista debía buscar su propio método de resolución.

En ocasiones trabajábamos la obra de arriba abajo, para comprender la totalidad, pero en otras ocasiones no fue así. Recuerdo que en la segunda sección del inicio del *Digraf* (Fig. 2) me hizo trabajar sobre esta desde un punto de vista digital, lo cual nada tenía que ver con mi técnica, pues quería que lograrse sacar el efecto concreto que él deseaba con el instrumento; y, de este modo, quería que tocara *non legato*, como viene escrito en la partitura, pero con una sonoridad de una pianola.

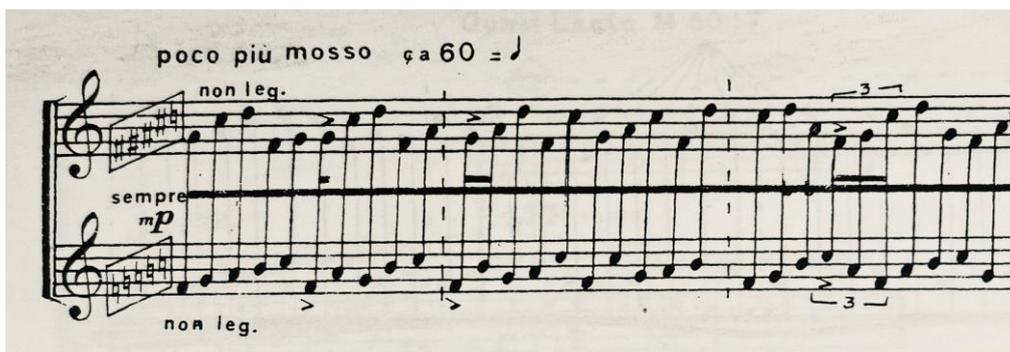


Fig 2.

En otros instantes, a la hora de estudiar las obras y comprenderlas mejor, mientras interpretaba su obra me dirigía como si estuviésemos ante una orquesta, para que de este modo comprendiese de forma adecuada los tiempos. Por ejemplo, en la tercera sección de la introducción (Fig.3) me señaló que tenía que establecer una dualidad, que debía dar como resultado sonoro que en tal diferenciación pareciese que estuviesen tocando dos pianistas.



Fig. 3.

Quizás, lo más complicado fue llegar a entender algunos usos de los pedales, ya que utilizaba tanto el pedal izquierdo como el derecho de manera peculiar, para crear efectos reguladores y respiraciones, empleándolos, igualmente, para cambiar el color. Recurso frecuente en el resto de su obra para piano, pero, también, en su música de cámara. En ocasiones ante esta complejidad de la escritura le propuse algún cambio de tiempo, en secciones muy concretas, que algunas veces fueron aceptadas por él, pero, en otras no admitía ningún cambio, pues tenía muy claro lo que estaba buscando en cada sección, tal y como me señaló en la primera parte, a propósito de los anillos, donde todos los cluster (Fig. 4) estaban incorporados a la melodía, creando un efecto tímbrico donde aquellos debían sobresalir siempre, independientemente de que estuviesen en *pianissimo* o en *piano*.

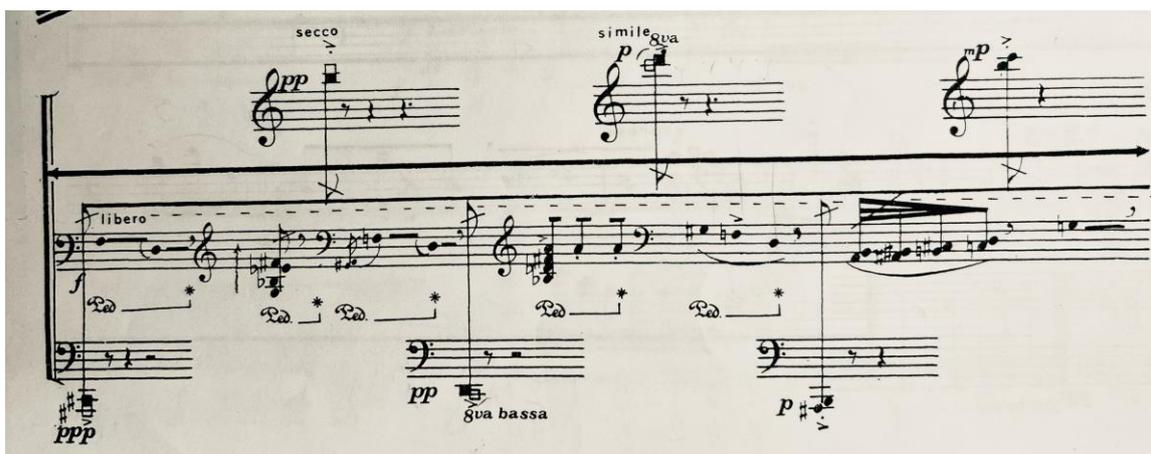


Fig. 4.

Otra de las indicaciones que me subrayó fue el final, “Tranquillo” 60 la negra, (Fig. 5), donde me indicó que esa sección era como una profecía, como un embrujo que había que medirla hasta el final respetando la indicación metronómica, sin hacer ningún *rubato*, *rallentando*, etc.



Fig. 5.

Respecto a la forma de abordar la interpretación de *Digraf*, en relación a si ejecutarla o no de memoria, considero que debe ser interpretada con partitura. Aunque para la resolución de determinados pasajes virtuosísticos: saltos, escalas, etc., se debe tocar de memoria. No obstante, al llegar a los formantes, independientemente de la manera de abordarlos, aconsejo que el intérprete tenga la partitura. Los formantes son un recurso compositivo y pianístico que Guinjoan utilizará únicamente en esta obra. El lugar donde se encuentran es justo antes del final, debiéndose entender como la consecuencia del discurso anterior, esto es, de la segunda sección. Una sección que en

esta obra consta de 10 secuencias o diseños, escritos de manera clásica y enumerados por el compositor de 1 a 10, con su música, dinámica, altura, etc., concretas; aunque dando la opción al interprete de reordenarlas y de organizarlas a placer, pudiéndose tocar, por tanto, las 10 secuencias en el orden deseado por el intérprete. No obstante, Guinjoan sugería que no deberían repetirse más de dos veces la totalidad de las secuencias. De este modo, en esta sección se permite que el pianista organice y decida, permitiéndole crear una versión única. De hecho, en estos pasajes -y de acuerdo a la interpretación guiada con la que describía nuestro trabajo y forma de colaboración- tomé la decisión de organizar y enumerar cada una de las secuencias buscando crear un efecto de regulador hacia el piano en la primera vuelta y luego un efecto de doble espejo en la segunda, para enlazar con el final. Respetando esta improvisación guiada, y respecto a los anillos, no me gusta dejar nada a la improvisación en el momento de la interpretación, de ahí que haya dejado estas decisiones por escrito, tanto en relación a los anillos como respecto a los formantes, creando mi propia versión de la obra.

Cuando señalaba más arriba la profundidad encerrada en *Digraf* y la experiencia de reconocimiento que tuvimos ambos mientras trabajábamos juntos en ella, me refería al hecho de que de algún modo su música lograba hacerme ir más allá, proyectarme hacia algo superior, debido a las sonoridades, a su diseño interior, a los pasajes contratados, etc.; lo que me hizo reconocer en ella una obra estelar. Recuerdo que cuando le llevé la obra, tras el proceso de preparación: bocetos, trasposiciones y reescrituras, compartí este sentimiento con él, sin previamente haber hablado sobre el contexto de su creación. Rápidamente observe en sus ojos una iluminación especial, contestándome: - Sabes Alfonso... recuerdo que, estando la familia reunida en la masía de mis padres ante el televisor, en el verano del año 1969, viendo el aterrizaje del hombre en la luna, decidí salir fuera para mirar el cielo y comprender lo que acababa de suceder... Era una noche cálida y estrellada, y recuerdo que fue en aquél preciso instante donde comencé a pensar en *Digraf*.

**Alfonso Calderón de Castro**  
**Abril 2023**