



La plasticidad en Francisco Guerrero.

*Contextualización de su obra gráfica y breve
análisis de Un poème batteur para percusión
solo.*

J. Baldomero Llorens

J. Baldomero Llorens

La plasticidad en Francisco Guerrero. Contextualización de su obra gráfica y breve análisis de *Un Poème Batteur* para percusión solo.

INDICE

Resumen.	3.
1. Introducción.	3.
2. Francisco Guerrero Marín.	4.
2.1. Madrid 1971-1975.	7.
2.2. El Grupo Glosa.	7.
3. <i>Un Poème Batteur</i>	9.
3.1. La partitura. Forma y estructura.	11.
3.1.1. Aproximación al principio de micro y macro-forma.	12.
3.1.2. Análisis de la estructura.	15.
3.2. Organología adecuada al pensamiento poético.	15.
4. Conclusiones.	19.
5. Bibliografía.	20.

J. Baldomero Llorens

La plasticidad en Francisco Guerrero. Contextualización de su obra gráfica y breve análisis de *Un Poème Batteur* para percusión solo.

Resumen:

En este artículo, quiero dar a conocer la faceta plástica de Francisco Guerrero Marín como son las obras gráficas que realizó durante su participación con el Grupo Glosa, grupo de breve pero intensa andadura musical en el Madrid de los años 1974-75, así como centrarme en la obra para percusión solo *Un Poème Batteur* y exponer el proceso que, junto con el musicólogo Pedro Ordóñez Eslava, nos llevó a su estreno en la Facultad de Medicina de Granada el pasado 20 de mayo de 2010.

Incluiré en este artículo sólo fragmentos de las partituras para salvaguardar los derechos de las mismas y las personas a quienes les correspondan y, en especial, como respeto a la decisión del autor de eliminarlas de su catálogo.

1. Introducción:

En un período de cambios constantes en la sociedad cultural española, los lenguajes cercanos a la aleatoriedad y las formas abiertas comienzan a abrirse camino entre los autores e intérpretes más jóvenes con ánimos de modernidad y como balón de oxígeno a un lenguaje impuesto y en avanzado proceso de caducidad. Éstos, los compositores, buscarán en Europa las nuevas propuestas estéticas de esta segunda mitad de s. XX, propuestas que exigirán una revolución técnica e instrumental a los pocos intérpretes que colaborarán en esta nueva aventura.

Así, el desarrollo de los instrumentos de percusión, junto con la electrónica, serán los dos únicos *procesadores* que aportarán nuevos elementos sonoros a las propuestas estéticas de esta segunda mitad del s. XX y que se verán obligadas a trabajar en perfecta asociación: por una parte, los compositores obtendrán de la percusión y de la electrónica las nuevas sonoridades que demandan. Por otra, la presión que éstos, los compositores, ejercerán a los pocos instrumentistas que en la mayoría de los casos serán los existentes en las orquestas y de corte muy clásico, acelerará la juventud española de este instrumento, consiguiendo así la creación de la primera Cátedra de Percusión en un conservatorio nacional (Madrid) y el

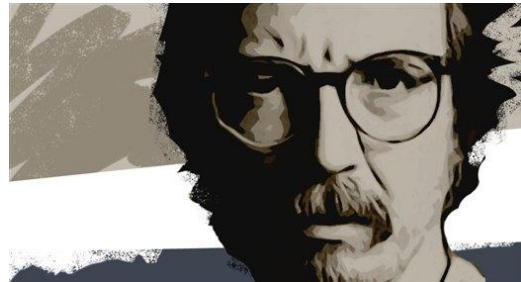
nacimiento de un repertorio para este instrumento con la composición de las primeras obras, tanto a solo como en grupo.

A este incipiente repertorio a solo creado durante los primeros años de andadura de la percusión en España corresponde la obra de Francisco Guerrero *Un Poème Batteur*, obra que, junto con las composiciones de Tomás Marco: *Floreal (música celestial II)* (1969), Agustín Bertomeu: *Vivencias* (1970), Carlos Cruz de Castro: *C-3* (1970), Joan Guinjoan: *Tensión-Relax* (1972) y Luis de Pablo: *Le prie-dieu sur la terrasse* (1975), conformarán un período de consolidación y evolución técnico-artística para la interpretación a solo de este instrumento.

Desde estas líneas, dejo abierta la posibilidad de recuperar y analizar una producción musical de Francisco Guerrero, sus obras gráficas que, aunque eliminadas del catálogo oficial por él mismo, nos ayudará a conocer y comprender mejor la evolución de su lenguaje durante el tiempo que duró su aportación a la historia de la música española.

2. Francisco Guerrero Marín.

La relativa juventud del autor dentro de la historia reciente de la música española nos impide encontrar grandes estudios sobre su música ya que, principalmente, la mayoría de los textos que encontramos están limitados a recopilar datos biográficos o de catálogo, evitando estudios más amplios sobre su lenguaje, pero hablar de Francisco Guerrero (1951-1997) es referirnos a la vanguardia en el último cuarto de siglo XX en la Historia de la Música de España. Su poética, de fuerte personalidad musical en sintonía con su carácter, se presentará compleja hacia una sociedad musicalmente poco preparada, sociedad que tendrá que digerir en poco tiempo las tendencias artísticas europeas que empiezan a ser conocidas dentro de nuestras fronteras, algunas ya en proceso de decadencia y otras en el límite de su ocaso. Al mismo tiempo, Guerrero deberá lograr una posición personal y profesional tanto a nivel nacional como internacional en una sociedad falta de interés por la música española de este período.



El posicionamiento de Guerrero a nivel nacional será complejo, pues él mismo se distanciará de las corrientes representativas que predominan durante estos años en España, huyendo siempre de todo aquello que tuviese un marcado carácter institucional, incluidos los conservatorios de música: “Vivo en España porque me gusta España (los españoles son otra

J. Baldomero Llorens

cosa) y prácticamente todo mi trabajo lo realizo en el exterior”.¹ Resaltando estas palabras, en la entrevista realizada por Andrés Ruiz Tarazona y publicada en el periódico *El País* el domingo 27 de febrero de 1977, Guerrero nos resume su visión del arte tan simple y experimental, de vanguardismo retrógrado, que caracterizaba parte de la creación musical de esta época:

*Hasta ahora todo el mundo se ha dedicado a hacer inventos, a inventar cositas, a ver cómo se puede destripar un instrumento o pintar de cualquier forma en un papel. Yo creo que ha llegado el momento en que por fin vamos a empezar (sic) a hacer música. Ya está bien de experimentos... gente hay, pero poca buena... yo salvaría muy pocos compositores de hoy... me gusta el arte potente y el que sólo se sustenta en sí mismo. No me interesa el arte panfletario ni el que tiene que recurrir a lo externo para justificarse, así como tampoco escucho a los compositores y artistas que tienen la palabra “expresión” en la boca. Arte es complejidad, la sencillez es cosa de perezosos e impotentes.*²

Su posicionamiento a nivel internacional vendrá marcado, como hemos visto, por su alejamiento de las corrientes dominantes en España, su interés por las tendencias ya consolidadas en la Europa de los años 70 y su acercamiento a la música de Iannis Xenakis. Así, en 1973, representará a España en la Tribuna Internacional de Compositores de la Unesco, en la Bial de París y, en 1974, en el Premio Italia, con su obra *Jondo* para 3 trompetas, 3 trombones, 4 percusionistas y electrónica. El desarrollo de su lenguaje hacia la aplicación de las leyes de la combinatoria como ordenadores del material sonoro se verá reflejado en *Ars Combinatoria* (1979-80), obra para flautín, oboe, contrafagot, trompa, trompeta y trombón, y que será estrenada por el grupo *L’Itinéraire* bajo la batuta de Pierre Boulez en febrero de 1980 en el parisino *Institut de recherche et coordination acoustique/musique* (IRCAM).

Sin embargo la poética de Francisco Guerrero ha estado asociada generalmente a los procesos matemáticos. Nos comenta Guerrero en su autorretrato publicado en el número 5 de la revista *Senderos para el 2000*:³

Desde siempre me gustaron las matemáticas, y desde siempre pensé que la música debía de utilizarlas. Ya con 15 años, más o menos, martirizaba a mis amigos universitarios de ciencias con mis ruegos y preguntas. Nadie supo qué decirme (yo

¹ Llorenç Barber, y Montserrat Palacios: “La mosca tras la oreja”. Ediciones y Publicaciones Autor S. R. L. Madrid 2009. Pág. 348

² Entrevista de Andrés Ruiz Tarazona con Guerrero y Encinar, *El País*. Domingo 27 de febrero de 1977.

³ Carlos Galán, junto con Llorenç Barber, concebirán *Senderos para el 2000*. Revista hablada y escrita que dará oportunidad a cada invitado a autorretratarse de forma creativa.

J. Baldomero Llorens

tampoco sabía qué preguntar). En la revista Sonda descubrí un artículo sobre Xenakis con mucha matemática, y la luz se hizo. Sus matemáticas no me interesaron, pero sí su espíritu. A él le debo mi orientación, y mi ajuste vital. La pureza de las matemáticas, limpias, nobles y sin mancha.⁴

Con todo esto, podemos clasificar tres etapas en su poética definidas por la evolución de su lenguaje: Un primer período conformado por los años 1971 a 1976, años de traslado a Madrid desde su Granada natal, de estudios con Luis de Pablo y de colaboración con el laboratorio ALEA, período de aprendizaje de las nuevas tendencias y de comienzo de su reconocimiento como compositor a nivel internacional. Un segundo período conformado por los años 1976-1984 vendrá determinado por una evolución de su lenguaje hacia la realización de procesos compositivos apoyados en las teorías matemáticas de la combinatoria para controlar de una forma estricta el sonido. Será ésta una etapa de definitivo alejamiento de las corrientes dominantes de la vanguardia española para acercarse más a las inquietudes europeas. Su tercera y última, acotada por los años 1984-1997 y centrada en las teorías matemáticas de los fractales, vendrá determinada por la lectura de los artículos del matemático Martin Gardner en la revista *Investigación y Ciencia*⁵, por su acercamiento a la música de Iannis Xenakis gracias al artículo publicado en la revista *Sonda*,⁶ y de su amistad con el informático Miguel Ángel Guillén, ingeniero informático que desarrollará *software* específico según las necesidades de Guerrero y será fundamental para la concepción de sus últimas obras al amparo de los fractales. En este punto, el ordenador será un nuevo acompañante de Francisco Guerrero para sus composiciones ya que ayudará al compositor, como nos comenta Xenakis, a crear sus mundos sonoros de una manera más rápida, liberándose de complicados cálculos matemáticos y dejando así el tiempo para la exploración de la nueva forma musical:

El compositor se convierte, con la ayuda de los ordenadores, en una especie de gran piloto que pulsa botones, introduce coordenadas y supervisa cuadrantes de una nave cósmica que navega en el espacio de los sonidos a través de constelaciones y de galaxias sonoras.⁷

⁴ Llorens y Palacios, op. cit., p. 348

⁵ *Investigación y Ciencia*, cuyo primer número apareció en octubre de 1976, es la versión española de *Scientific American*. Ofrece a sus lectores la información más actual sobre los avances científicos y técnicos del mundo, y constituye un vehículo exclusivo para la divulgación del quehacer investigador de España e Iberoamérica.

⁶ La revista *Sonda*, creada en octubre de 1967 con el impulso de Ramón Barce y Tomás Marco, publicó en su número 5 (abril de 1969) el artículo "Nomos Alfa" de Iannis Xenakis, escrito por Fernand Vandenberghe, donde se realiza un análisis exhaustivo de esta obra escrita para violonchelo solo.

⁷ Iannis Xenakis: "Música. Arquitectura." Pág 25-26

Nos centraremos en esta primera etapa del autor (1971-1976) y especialmente en los años 1974-75, al ser los años de producción de las obras gráficas que aparecerán en este artículo.

2.1. Madrid 1971-1975.

Francisco Guerrero viajará a Madrid con veinte años, en 1971, para estudiar definitivamente con Luis de Pablo y desarrollar así su carrera como compositor. Esta decisión la hará conocer de primera mano todas las inquietudes del mundo del arte y, en especial, la agitación que el mundo de la música experimenta en la capital de España en los últimos años de la dictadura franquista. Conocerá pronto a Tomás Marco, quien ejercerá de apoyo fundamental en estos primeros años madrileños y, bajo la atenta mirada de Luis de Pablo, se incorporará a trabajar en el Laboratorio ALEA,⁸ plasmando éste trabajo y su marcado lenguaje de este período en obras como *Lo menos importante* (1971) para clavecín y tres magnetófonos, *La voz eterna* (1973) para dos voces de bajo, cuatro percusionistas y dos magnetófonos, y *Jondo* (1974) para tres trompetas, tres trombones, cuatro percusionistas, cinco tenores, cinco bajos y banda magnética pregrabada. La recompensa a este trabajo, vendrá de la mano de Radio Nacional de España al presentar *Jondo* al Premio Italia, dando así a conocer su música nivel internacional.

Una faceta poco conocida en el lenguaje de Francisco Guerrero son sus obras gráficas, principalmente porque forman parte de su primera etapa (años 1974-75) y porque él mismo, como ya hemos comentado, las eliminó de su catálogo. *Un Poème Batteur*, para percusión solo, forma parte de este listado de obras gráficas creadas al calor de un grupo de amigos, el *Grupo Glosa*, que se reunieron con ganas de hacer música en un período de la historia musical de España donde los ecos excesivamente vanguardistas de los *Encuentros de Arte de Pamplona* celebrados en 1972, resonaban con fuerza en los ideales de la nueva creación. De entre sus obras gráficas, cabe destacar el álbum de siete piezas que realizó y grabó con el *Grupo Glosa* y al que llamó *Sin ánimo de ofender...*

2.2. El Grupo Glosa:

El Grupo Glosa, grupo fugaz pero indispensable, se creó en el año 1974 tras la coincidencia de los jóvenes intérpretes Pablo Rivière, Alfredo Aracil y Tomás Garrido en unas clases que daban en el Conservatorio de Madrid Cristóbal Halffter, Tomás Marco y Carmelo Bernaola, entre otros. Pronto se añadió al grupo Francisco Guerrero y, debido a la variada instrumentación (Pablo a la viola, Alfredo con la guitarra, Tomás en el contrabajo y Paco Guerrero que simultaneó el piano con la compra de un trombón con el que “investigar sonoridades de

⁸ Fundado por Luis de Pablo en 1965 gracias al mecenazgo de la familia Huarte, cesará su actividad en 1973.

resultado fantástico”⁹), decidieron centrarse en las partituras gráficas y en las músicas abiertas, no tanto en su definición de indeterminación sino en la faceta para que el intérprete pueda completar la obra, de las que estrenaron un gran número de ellas. Inspirados en la música de Silvano Bussotti, Julio Estrada, Costin Miareanu... entre otros, sus dos grandes extremos estarán influidos por el concepto textual de *Aus den sieben Tagen* de Karlheinz Stockhausen, y la controvertida 4’33” de John Cage. Algunas de las partituras serán compuestas por los mismos intérpretes y así, Francisco Guerrero aportará la composición de un gran álbum al que llamará *Sin ánimo de ofender...* y que será efectivo durante los primeros días de diciembre de ese mismo año, cada una de las piezas, sin ánimo de ofender a la persona a quien está dedicada y con distinta formación entre unas más abiertas y otras más cerradas.

Sin ánimo de ofender... lo conforman siete obras gráficas de una plasticidad excepcional debido a la cualidad artística del compositor, del que cabe destacar su afición y dedicación a la fotografía con resultados absolutamente especiales y muy personales: “... (Francisco Guerrero) tenía un talento plástico tan grande como el talento musical.”¹⁰ Las siete piezas que conforman el álbum están compuestas en Madrid

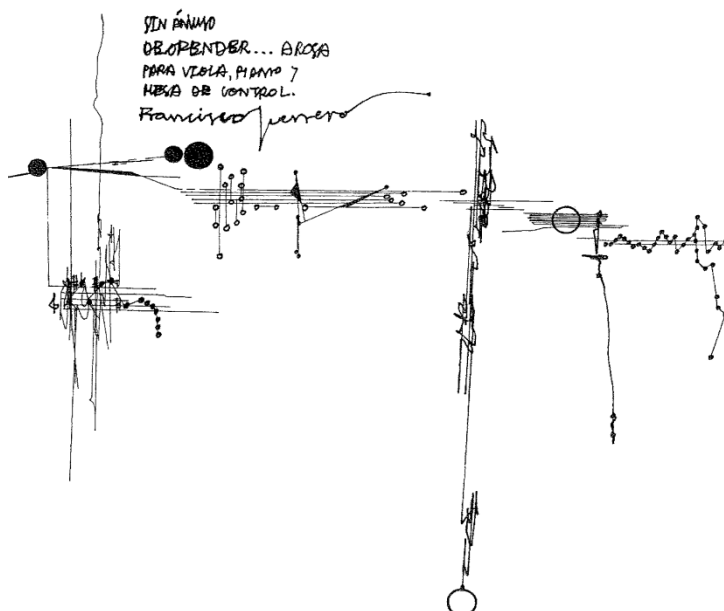


Ilustración 1: Fragmento de *Sin ánimo de ofender...a Rosa*.

durante el mes de diciembre de 1974, cada una de las piezas dedicadas a personas de su entorno con las que Francisco Guerrero tenía una especial relación. Estas siete piezas son: *Sin ánimo de ofender... a Presen*, fechada el día 2 y compuesta para viola; La segunda de ellas, *Sin ánimo de ofender... a Pablo Rivière*, compuesta el día 3 para viola y piano; *Sin ánimo de ofender... a Rosa*, fechada el día 4 y compuesta para viola, piano y mesa de control; *Sin ánimo de ofender... a Tomás Marco*, compuesta el día 5 para viola, contrabajo y recitador; *Sin ánimo de ofender... a Beatriz*, compuesta el día 6 para viola y 3 instrumentos ad libitum; *Sin ánimo de ofender... a Luciano*, compuesta el día 7 para viola y conjunto de cámara y, por último, *Sin*

⁹ En conversaciones de J. Baldomero Llorens con Alfredo Aracil el 10 de Noviembre de 2012 en Madrid.

¹⁰ *ibídem*.

ánimo de ofender... a José Ramón Encinar, compuesta también el día 7 de diciembre para viola, percusión y piano.

Sólo seis de las siete piezas que conforman *Sin ánimo de ofender...* se grabaron en el Estudio Música-1 de la casa de la Radio (RNE) el 15 de enero de 1975, estando integrado el Grupo Glosa por Antonio Agúndez al violín, Pablo Rivière a la viola, Alfredo Aracil a la guitarra, Tomás Garrido al contrabajo y Francisco Guerrero al piano. El orden en que posteriormente Francisco Guerrero organizó las piezas fue, respecto a cada una de las personas a quien van dedicadas, el siguiente: Pablo Rivière, Tomás Marco, Presentación Ríos, Beatriz Elorza, Rosa Ríos y Luciano González Sarmiento. Esta grabación, se considera como la obra original ya que fue la primera interpretación de todas las piezas en conjunto y, al mismo tiempo, como la primera actividad oficial del grupo. Sin embargo, la grabación de la pieza dedicada ... *a Luciano*, no se encuentra actualmente en los archivos de RNE y, aunque no hay constancia de este hecho, nos comenta Alfredo Aracil al respecto: "... en una de esas limpiezas de catálogo que él hizo en más de una ocasión en años posteriores, debió de descartar la grabación de ... *a Luciano* porque seguramente prefería que el conjunto de cámara que pide la partitura fuese más nutrido de lo que los pocos participantes en esa grabación pudimos conseguir". Con respecto a la pieza dedicada a José Ramón Encinar, y debido al papel tan específico de la percusión en esta obra, la grabación de esta pieza debió de aplazarse para una posterior ocasión en la que se pudiese conseguir un set de instrumentos lo suficientemente amplio. Posteriormente, vendrán más grabaciones de Glosa en Radio Nacional y conciertos en las ciudades de Granada, Valencia, Cádiz y Madrid.

El *Grupo Glosa*, no continuará su actividad más allá del año 1975, pero conformará el período de composición de las obras gráficas por Francisco Guerrero. En palabras de Alfredo Aracil: "Era muy divertido, porque en Glosa éramos cuatro personas con cuatro personalidades muy diferentes formándonos, cuatro veintipocañeros que tiramos por la calle de en medio, realmente enseñándonos y sorprendiéndonos, y chocando unos con otros".

3. *Un Poème Batteur.*

En este período, Francisco Guerrero realizará la composición de *Un Poème Batteur*, obra para percusión solo totalmente gráfica y con un alto nivel de aleatoriedad (o apertura hacia el intérprete). La obra, el *Poème*, se encuentra inspirada en el libro *El Gesto* (1958-1963) de su gran amigo granadino el poeta Rafael Guillén, y concretamente en los sonetos 1, 3, 6 y 8 de La raíz del gesto. Al respecto de la obra, será el propio Guerrero en la revista Estafeta Literaria, en el número de Julio del año 1984, donde nos dirá en relación a la obra gráfica:

J. Baldomero Llorens

Considero hoy a la música gráfica como algo muy espontáneo y, por consiguiente, muy romántico. [Un Poème Batteur] (...) se acerca más a la notación simbólica por la especial concordia que hay entre ciertos grafismos, puntos, etc., con el mundo específico de la percusión.

Sin embargo, la obra permanecerá inédita, sin incluirla en su catálogo, y será en el año 1979 cuando la malagueña revista *Litoral*, que preparaba su número 85-86-87, monográfico dedicado a la figura y obra de Rafael Guillén, solicitará a Guerrero una colaboración para incluirla en la revista. El texto escrito por Rafael Guillén para el *Festival de Música Española de Cádiz* de Noviembre de 2007, nos indica al respecto:

*Su generosa amistad se puso de manifiesto entregando una partitura para percusión, que conservo de su puño y letra, basada, según me dijo, en mi libro *El Gesto*. (...) En dicha revista se publicó la parte que está dedicada en francés e ignoro si ha llegado a publicarse el resto y si ha llegado a interpretarse la pieza completa, ya que es muy posible que no guardara copia.*

Será en el año 2009 cuando el musicólogo Pedro Ordóñez Eslava, en su proceso de investigación para su Tesis Doctoral,¹¹ y al reunirse con Rafael Guillén, encontrará la partitura enmarcada y colgada de la pared del estudio del poeta. A partir de este momento, y tras ponerse en contacto conmigo el 12 de marzo de 2009, comenzará todo un proceso de recuperación de la partitura que culminará el 20 de mayo de 2010 con la conferencia-concierto celebrada en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de Granada,¹² con la lectura de los sonetos a cargo de Rafael Guillén y con la interpretación de la partitura por el percusionista J. Baldomero Llorens.

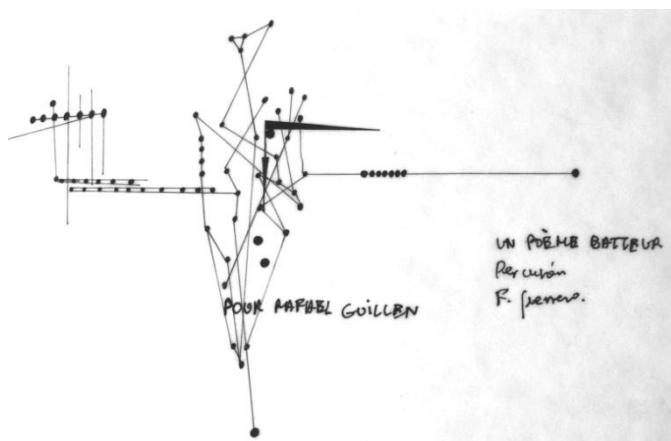


Ilustración 2: Fragmento de *Un Poème batteur*.

¹¹ Pedro Ordóñez Eslava: *“La creación musical de Mauricio Sotelo y J. M. Sánchez Verdú: Convergencia interdisciplinar a comienzos del s. XXI”*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada. 2011

¹² El acto completo (conferencia por Pedro Ordóñez, lectura de poemas por Rafael Guillén y la interpretación de *Un Poème Batteur* por J. Baldomero Llorens), se puede consultar en: http://www.cacocu.es/static/CacocuElementManagement/*/galeria-de-musicos-andaluces-ii-francisco-guerrero-marin/ver

Francisco Guerrero tenía por costumbre eliminar obras su catálogo cada vez que componía una nueva, ajustando así la limpieza del mismo. De esta manera, y al no encontrarse el *Poème* en su catálogo oficial, no hay posibilidad de fechar exactamente la obra, ya que la partitura aparece firmada por el autor, pero sin indicación de fecha de composición. La obra sí aparece en el catálogo de Álvaro García de Estefanía para la *Sociedad General de Autores y Editores* (SGAE), y también en la voz de Guerrero del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, escrita por Marta Cureses, quien la incluye dentro del apartado de Obras fuera de catálogo y la ubica temporalmente en el año 1972.

3.1. La partitura. Forma y estructura.

La alta indeterminación en la que Francisco Guerrero nos dejó el *Poème*, no nos permite conocer exactamente cuál es la forma correcta de la partitura. Sin embargo, en un estado primerizo, podemos analizar el material físico del que disponemos y realizar una clasificación del mismo. La partitura original se encuentra en poder de Rafael Guillén y se compone de cuatro páginas sin encuadernar, en formato Din A-3 y sin ningún orden determinado. Cada una de ellas se encuentra firmada por el autor y dedicada al poeta en cuatro idiomas diferentes: castellano, francés, alemán e inglés. En la partitura, no existe ninguna anotación en cuanto a la instrumentación a usar, exceptuando la anotación *vibr.*¹³ en la página cuya dedicatoria se encuentra en alemán y la anotación *Percusión* bajo el título en cada una de ellas. Guerrero no dejó las páginas numeradas ni las entregó con un orden específico. De esta manera, las páginas se pueden poner en cualquier orden, dejando en manos del intérprete la macro-forma de la obra.

Para su interpretación, se tuvo que ir acotando la indeterminación de la obra. La primera de estas limitaciones a la forma fue la elección de una característica que nos permitiese dar un orden a las páginas. La clasificación fue realizada por el musicólogo Pedro Ordóñez y la característica elegida fue la cantidad de indeterminación del sonido escrito, eligiendo el orden de menor indeterminación (página 1) a mayor indeterminación (página 4). Así el orden de la obra, en cuanto a las dedicatorias, quedaría organizado de la siguiente manera: alemán, español, francés e inglés. Ya de forma personal, y como ayuda interna al trabajo de interpretación, realicé una subdivisión de cada página agrupando los gráficos, en lo que he llamado celdas. Esta subdivisión interna de cada página agrupaba períodos gráficos acorde a lo que yo consideré como “musicalmente relacionado” conformando así una dinámica de frases o ideas gráfico-musicales. Las celdas me permitieron organizar el ritmo de la obra y manejar el

¹³ Podemos ver esta anotación en la ilustración 3 de este artículo.

discurso en el tiempo, dando coherencia y correlación a la macro-forma. Evidentemente, la partitura admite diferentes subdivisiones posibles, dejando abierta esta posibilidad a elección del intérprete.

La interpretación definitiva se hizo por páginas en el orden establecido. La página elegida para su interpretación se leía de principio a fin, desde su izquierda hacia su derecha y de arriba a abajo. No existía la posibilidad de realizar saltos entre las celdas dentro de una misma página y tampoco entre una página a otra. En este aspecto, la forma de cada página es cerrada, en contraposición a la macro-forma general del *Poème* que es abierta.

3.1.1. Aproximación al principio de micro y macro-forma:

Realizamos una aproximación analítica de la primera hoja, cuya dedicatoria está en alemán, siendo ésta la de mayor determinación en el gráfico. La primera hoja se compone de distintos elementos determinados (pentagrama con notas definidas) e indeterminados (notas fuera del pentagrama, graves y agudas), que pueden dar una idea bastante definida de lo que el compositor quería en cada momento. En la ilustración 3, el material melódico se enmarca entre las notas Do y Fa (nota más aguda y más grave, flechas rojas). Comienza por la nota Fa# e inmediatamente después presenta una cuarta aumentada (Do natural) acompañada de las notas Sol (más notas indeterminadas) Si, La#, La b, La, Si, Do... Dentro de esta serie, o campo armónico, se suceden distintas interválicas que buscan un principio de distensión (una sola nota) a tensión (interválicas complejas), este principio será una constante en toda la obra.

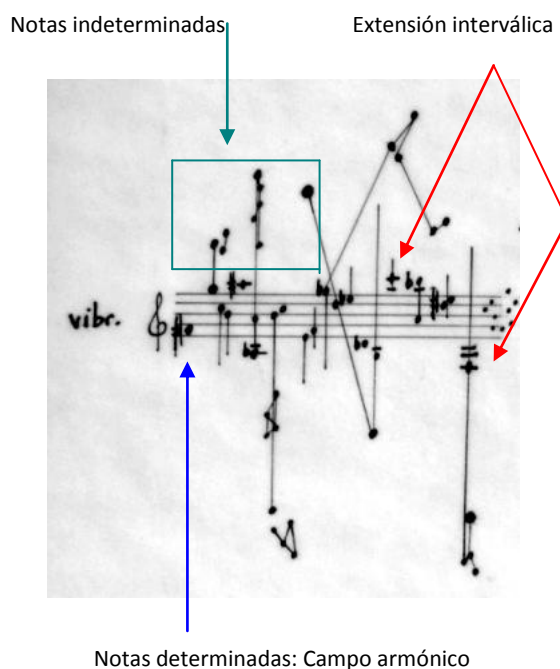


Ilustración 3: *Un Poème Batteur*. Página 1, celda1.

J. Baldomero Llorens

La ilustración 4, presenta un principio granular indefinido, sin sonidos determinados. El pentagrama se presenta como una columna vertebral sobre la que se ordenan simultáneamente los acontecimientos sonoros hacia el registro agudo y grave.



Ilustración 4: *Un Poème Batteur*. Página 1, celda 2.

En la ilustración 5, la letra E indica una inflexión fonética dentro del entramado tímbrico. La alternancia de notas reales e indeterminadas conforma una masa sonora compleja con un alto principio de tensión e indeterminación de alturas con centro en el espectro armónico creado por las notas La, Sol, Si b, Sol #.



Ilustración 5: *Un Poème Batteur*. Página 1, celdas 3 y 4.

La ilustración 6, presenta dos cuadros que enmarcan, el primero de ellos, dos antípodas tímbricas (nota o impulso grave y agudo), entre un grupo de notas en registro agudo, y

J. Baldomero Llorens

centradas sobre un diseño cromático ascendente (Mi-La) del vibráfono. El segundo cuadro presenta un glissando y un acorde complejo (Sol #, Fa #, Sol, Fa), por medio de un principio interválico simétrico.

“Notas más grave y aguda”

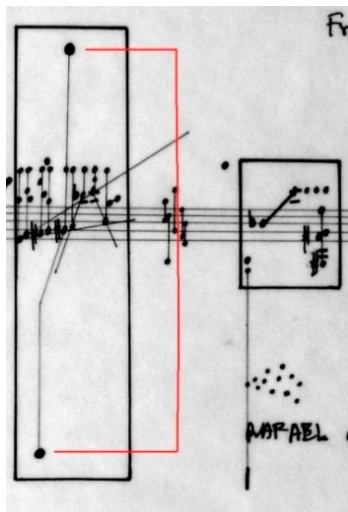


Ilustración 6: *Un Poème Batteur*. Página 1, celdas 5, 6 y 7.

En la ilustración 7, se presenta un campo muy complejo de notas definidas e indefinidas. La indeterminación de las alturas empieza a tener presencia al empezar a perder la exactitud gráfica el pentagrama indicado. La plasticidad gráfica se encuentra por encima de cualquier elemento musical.

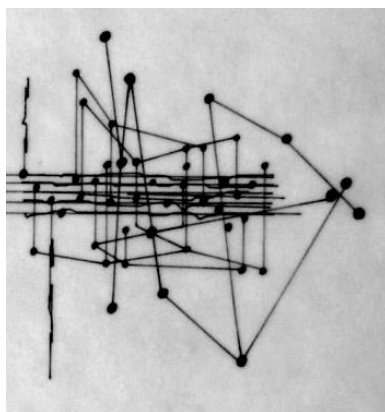


Ilustración 7: *Un Poème Batteur*. Página 1, celda 8.

La macro-forma de la obra, está conformada por la totalidad de las cuatro páginas aunque sin orden determinado por el autor. Cada una de estas cuatro páginas que engloban la obra, independientemente del orden en el que las interpretemos, las podríamos considerar individualmente como principio de macro-forma, al poder ser consideradas cada una de ellas como principio y fin de un mismo texto, con una forma conclusiva. Como ya hemos comentado

anteriormente, hemos ordenado las páginas de un mayor a menor nivel de determinación del sonido en la partitura.

3.1.2. Análisis de la estructura:

Esta obra de Guerrero para percusión mezcla la determinación relativa (notas escritas en el pentagrama, notas sueltas e interválica simple o compleja) con la indeterminada, tanto por altura-duración como por instrumento y timbre. En la primera página, el vibráfono y su grafía particular, enmarca y estructura la obra por medio del pentagrama, diferenciando notas agudas y graves, determinadas e indeterminadas. Si tuviéramos que definir la sintaxis que utiliza el compositor en esta obra (al margen de la dificultad de definición tímbrica y técnica) diríamos que la confluencia de elementos transversales al fenómeno musical de estos años genera un condicionamiento: la música electroacústica y las partituras gráficas. Al margen de esto podemos definir la obra como un principio de notas e interválicas complejas (campos armónicos) dentro de principios tímbricos y temporales aproximados y abiertos.

3.2. Organología adecuada al pensamiento poético.

Hemos visto que Guerrero no dejó ninguna anotación al respecto en relación a los instrumentos de percusión a utilizar en la interpretación de la obra. Siendo estrictos en el lenguaje escrito en la partitura que nos determina la organología, en cada una de las páginas, bajo el título, aparece la palabra *Percusión* y únicamente, en la clasificada como página 1, aparece la cita al instrumento de altura determinada vibráfono, anotación que podemos ver en la ilustración número 3 de este trabajo. El significado de *Percusión* es claro: la obra debe ser interpretada con instrumentos de esta familia, y por la selección del vibráfono como instrumento de altura determinada. Pero la palabra *Percusión*, en singular, nos acota otras ideas o posibilidades de interpretación que nos ayudarían a crear texturas más acordes al lenguaje poético de Guerrero y a la imagen del gráfico como podría ser la de incluir un segundo percusionista en la interpretación, o un tercero, o..., llegando a un grupo de intérpretes todo lo amplio que consideremos necesario. También quedaría descartado en un principio por el significado unitario de la palabra, el uso de la electrónica como complemento sonoro. Así pues, la obra queda delimitada a un solo intérprete y sólo falta la elección de instrumentos que nos permitan, dentro de las posibilidades técnicas e interpretativas, transformar el gráfico en sonido.

La composición de Francisco Guerrero para percusión es muy amplia. Prácticamente, casi todas las obras de su catálogo contienen este instrumento con más o menos protagonismo,

J. Baldomero Llorens

pero para poder hacer una elección acorde con su pensamiento poético, nos centraremos en el estudio del uso de los instrumentos de percusión únicamente con las obras de su primer período, el comprendido entre los años 1969 a 1974-78, por ser éstas las más cercanas a *Un Poème Batteur*.

La primera pieza de su catálogo en usar instrumentos de percusión será la obra ganadora del concurso Manuel de Falla de Granada, *Facturas* (1969), partitura que se encuentra en la biblioteca de la Universidad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, y cuya plantilla instrumental estará compuesta por 3 flautas, 1 vibráfono, celesta, 2 pianos, violín, viola y violonchelo. La obra estará compuesta en Granada entre los meses de marzo y agosto de ese mismo año, y es de carácter aleatorio, en clara inspiración a las obras de Luis de Pablo de esta época como *Módulos I-V* (1964-67), y *Affetuoso* (1973), esta última con catorce secciones independientes unas de las otras. En la obra de Guerrero, la indicación de interpretación en la partitura dice lo siguiente: “La obra consta de 15 grupos. Estos grupos se interpretarán en el orden que se desee. Los grupos C, D, I, J, L, M, se tocarán cada uno por separado y después simultáneamente”. El orgánico de percusión es sencillo, así pues sólo utiliza un instrumento de altura determinada, el vibráfono, principalmente siempre con motor y tocado con baquetas blandas, duras y también con arco de contrabajo.

Continuando con este recorrido de obras cercanas en el tiempo al *Poème*, nos encontramos con una obra fuera de catálogo, *La voz eterna*, compuesta en Madrid entre los meses de octubre a diciembre de 1973 y dedicada a su mujer. En esta ocasión, Guerrero usará 2 voces de bajo (amplificadas), 4 percusionistas (1 de ellos, el vibráfono, amplificado) y 2 magnetófonos (uno grabador y otro reproductor, con un *dècalage* de cuatro segundos). El orgánico específico de percusión de *La voz eterna* está compuesto por los siguientes instrumentos: Percusionista 1: Tam tam grave, cascabeles. Percusionista 2: Bombo sinfónico, plato suspendido grave. Percusionista 3: Tam tam medio, maracas. Percusionista 4: Vibráfono. El uso de la percusión en esta pieza es con dos intenciones preferentes: por una parte, los instrumentos de sonido indeterminado (parches y metales), realizan ritmos estáticos, en volumen *fortísimo*, con un diseño rítmico sencillo y sin grandes cambios de instrumentos, generando una masa de un mismo color instrumental. Por otra parte, el uso del instrumento de altura determinada, el vibráfono que irá amplificado, tendrá dos intervenciones principales en la partitura (compases 100 a 124 y 237 a 282) que, con el añadido de la grabación y posterior reproducción del material y la total libertad del sonido al encontrarse el pedal

bajado, producirá un *cluster* total, mezcla de toda su sonoridad, recalcada por la amplificación y por los 4 segundos de *décalage* que el autor especifica en la partitura.

Una evolución notoria en su escritura para percusión nos la encontramos en *Jondo* (1974), escrita para 3 trompetas, 3 trombones, 4 percusionistas y electrónica. Desde esta obra, empezamos a encontrar similitudes organológicas y rítmicas con dos de los compositores que más influencia tuvieron en la concepción de las masas sonoras para Francisco Guerrero. Nos referimos a Iannis Xenakis y a Edgard Varèse. La importancia que estos dos compositores han tenido en el mundo de la percusión radica principalmente en la aportación que cada uno de ellos ha tenido de forma independiente. Varèse compuso la primera obra exclusivamente con instrumentos de percusión,¹⁴ *Ionisation* (1930), obra de gran capacidad para proyectar masas de sonido, creando una sensación de espacio. El uso de la percusión como objeto sonoro será capaz de modelar cualquier masa sonora gracias a la variedad de registros y timbres que ofrece. Xenakis, con ideas plásticas provenientes de la matemática, concebirá una percusión de gran dificultad técnica aportando energía a un conjunto sonoro y arquitectónico totalmente explosivo.

Retomando la obra de Guerrero, el orgánico de percusión que utiliza en *Jondo* es el siguiente: Percusionista 1: Vibráfono, sirena, tam tam, 2 tom toms, maraca, 1 tumbadora. Percusionista 2: Bombo sinfónico, sirena, plato suspendido, maraca, 2 tom toms. Percusionista 3: Vibráfono, sirena, tam tam, 2 tom toms, maraca, 1 tumbadora. Percusionista 4: Bombo sinfónico, sirena, plato suspendido, maraca, 2 tom toms. Como podemos observar, los sets de percusión se encuentran agrupados por similitud de grupos instrumentales: 1-3 y 2-4. Esta elección de instrumentos de percusión revela similitudes organológicas con Varèse, pues ya en *Ionisation*, las sirenas son incluidas como instrumentos que nos evocan gemidos de creciente sensación de apremio, de ansiedad, en una era que se avecina fría e industrial.

Su posterior obra en catálogo, *Anemos A*, continuará estas ideas de uso de la percusión ya prediciendo las texturas conformadas desde la combinatoria, y tendrán su máxima expresión en *Acte Prealable* (1977-78), obra para cuatro percusionistas, donde cada uno de los cuatro intérpretes dispondrán del mismo set, conformado por: 3 tom toms, 1 bombo, 2 temple block, 1 tam tam, 2 maracas y 2 piedras, grupos instrumentales similares a los usados en Xenakis para su *Persephassa*.

¹⁴ También se le atribuye a el cubano Amadeo Roldán, la composición en el mismo año de la primera obra exclusiva con instrumentos de percusión, sus *Rítmicas* nº 5 y 6.

El uso general de la percusión por parte de Guerrero en las obras de este período no será de una excesiva complejidad instrumental o técnica. Así pues, la elección del material para la interpretación, del que hablaremos más adelante, se centrará en los instrumentos básicos y habituales en cualquier orquesta o conservatorio español de esta época.

Ya hemos realizado un análisis de algunas de las obras de esta etapa de Guerrero que usan instrumentos de percusión, como son *Facturas*, *La voz eterna*, *Jondo*, *Anemos A* y *Acte Prealable*, aunque algunas de ellas ya pasen al período de cambio de lenguaje de la aleatoriedad a la combinatoria. Si nos fijamos en el material usado por Guerrero en estas obras, podríamos conformar un set de instrumentos de percusión acorde con el pensamiento sonoro que el autor tenía respecto a esta numerosa familia tímbrica. Así pues, y en una reducción de todos los instrumentos usados en estas obras, nos quedaría el siguiente listado: vibráfono, 1 bombo sinfónico, 3 tom toms,¹⁵ 2 cajas, 2 bongoes, 1 tumbadora, 2 platos suspendidos, 2 tam tam, 2 temple block, sirena, triángulo, maracas, cascabeles, piedras. Este es un set totalmente posible de ser interpretado por un percusionista y sería el más adecuado para la interpretación de la pieza. Sin embargo, para el día de su estreno y el trabajo previo que realicé, fueron algunos los inconvenientes que me encontré para elegir y definir un set de percusión lo más adecuado posible: Sí disponía de la partitura de *Acte Prealable* y de las principales obras de Xenakis y Varèse para conocer básicamente el empleo del material de percusión, pero no así el resto de ellas que hemos estado comentando (*Facturas*, *La voz eterna*, *Jondo* y *Anemos A*),¹⁶ obras más acordes al lenguaje de esta época. También, el espacio disponible en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de Granada no era excesivo, ya que el proyector necesario para la conferencia necesitaba del suyo propio. Así, en la elección de instrumentos para conformar este set que nos permitiría la interpretación de la obra, tuve que tener presente estos condicionantes y elegir un grupo de instrumentos más reducido en el que existiesen los diferentes timbres que definen la naturaleza de los instrumentos de percusión: maderas, parches, metales y alturas determinadas (ya definidas en la partitura por el vibráfono). Cada uno de estos materiales también dispondría de diferentes alturas para dar mayor amplitud al espectro de timbres en su interpretación. La elección final fue la siguiente: vibráfono, 2 platos suspendidos, 2 bongoes, 2 congas, 1 tom tom, 1 bombo sinfónico, 1 tam tam, 3 temple block. La elección de los instrumentos para la interpretación el día de su estreno no es excesivamente lejana al grupo de instrumentos que hemos indicado como más adecuado y acorde al pensamiento poético, así que fue acertada. Podemos ver en la ilustración 8 la

¹⁵ Se sobreentiende que cuando hay más de un instrumento de la misma familia, éstos se escogen de diferentes alturas.

¹⁶ Obras adquiridas y analizadas con posterioridad al estreno de la obra.

J. Baldomero Llorens

distribución de los instrumentos determinada por mí, aunque corresponde a cada intérprete elegir la que más le convenga.

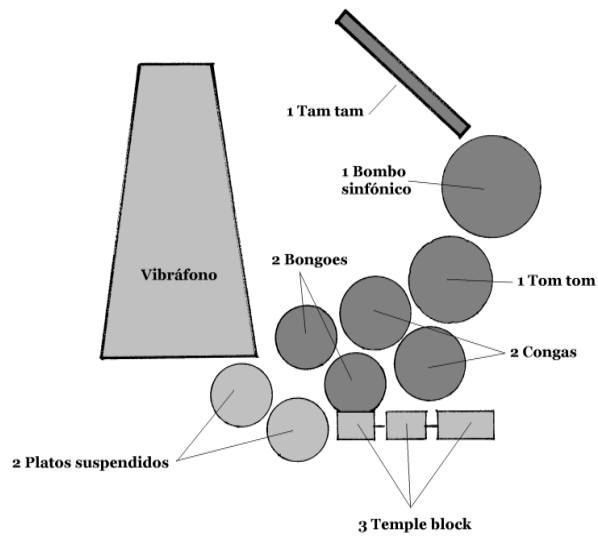


Ilustración 8: Un Poème Batteur.

4. Conclusiones.

La composición de obras gráficas por parte de Francisco Guerrero, es una faceta poco conocida de su creación musical pero que nos aporta una gran cantidad de información para comprender la evolución de su lenguaje durante los años 1973-76. El exceso al que Guerrero llevaba sus ideas, claras, radicales y muy personales, ideas plasmadas claramente en el gráfico, no se encuentran lejanas a su poética posterior, comprendiendo así la evolución de un lenguaje propio y de unas ideas centradas en la matemática, con las que encontró una pasión por la composición y por un arte sin necesidad de justificaciones externas.

Desde este artículo he querido, aunque de una forma básica, dar a conocer parte de este trabajo gráfico, del que necesitaría todo un estudio específico de investigación y colaboración por parte de las personas vinculadas, así como analizar la importancia de este período en la evolución de su poética. Desgraciadamente, no conocemos con exactitud cuántas obras realizó y dónde se encuentran o a quienes fueron dedicadas. Francisco Guerrero nos dificultó esta tarea al eliminarlas personalmente de su catálogo.

La intención de la interpretación que realicé en Granada el día 18 de mayo de 2010 de *Un Poème Batteur*, sólo quiere recuperar un período de la historia de la percusión y la composición en España, historia reciente y de testigos a quienes les unía su pasión por golpear un parche, y que aportaron todas las energías para que compositores, intérpretes y público conociesen las magníficas posibilidades sonoras que comenzaban a abrirse camino, dando pie a toda una generación de artistas, colaboradores todos, donde su pasión por la música nos ha llegado convertido en verdadero arte sonoro.

5. Bibliografía.

- Barber, Llorenç y Palacios, Montserrat: *“La mosca tras la oreja”*. Ediciones y Publicaciones Autor S.R.L. Madrid 2009.
- Casares Rodicio, Emilio, y Cureses, Marta: *“Diccionario de la Música española e Hispanoamericana”*. Ed. SGAE, 2000.
- Charles Soler, Agustí: *“Análisis de la música española del siglo XX”*. Valencia, Rivera Editores 2002.
- De Pablo, Luis: *“Aproximación a una estética de la música contemporánea”*. Ciencia Nueva. Madrid, 1968.
- Dibelius, Ulrich: *“La Música Contemporánea a partir de 1945”*. Ed. Akal Música. Madrid, 2004.
- Eco, Umberto: *“Obra Abierta”*. Editorial Planeta-De Agostini, S. A. Barcelona, 1984.
- Gardner, Martin: *“Viajes por el tiempo y otras perplejidades matemáticas”*. R.B.A editores. Barcelona, 2010
- Guillén, Rafael: *“Obras completas”*. Editorial Almed. Granada 2010.
- Lester, Joel: *“Enfoques analíticos de la música del Siglo XX”*. Ed. Akal Música. Madrid, 2005
- López, Julio: *“La música de la modernidad. (De Beethoven a Xenakis)”*. Editorial Antrophos. Barcelona, 1984
- Marco, Tomás: *“Historia General de la Música”* Tomo IV. Ed. Alpuerto, Madrid, 1993.
- _____ : *“Historia Cultural de la Música”*. Ediciones Autor, SL. Madrid, 2008.
- _____ : *“La creación musical en el Siglo XXI”*. Ed. Cátedra Jorge Oteiza Universidad Pública de Navarra, 2007.
- Martín Moreno, Antonio: *“Historia de la Música Andaluza”*. Editoriales Andaluzas Unidas, SL. Granada 1985.
- Morgan, Robert P.: *“Antología de la Música del siglo XX”*. Ed. Akal Música. Madrid, 1998
- Smith Brindle, Reginald: *“La nova música”*. Antoni Bosch editor. Barcelona 1979.
- Temes, José Luis: *“Instrumentos de percusión en la música actual”*. Editorial Digesa. Madrid 1979.
- Villa Rojo, Jesús: *“Notación y grafía musical en el Siglo XX”*. Iberautor promociones culturales. Madrid, 2003
- Artículos:
- Elder Côpes, Aurelio: *“Obras abiertas en los años 50 y 60: una clasificación posible”*. Espacio Sonoro (www.tallersonoro.com/espaciosonoro), número 17. Septiembre 2008.

J. Baldomero Llorens

Gardner, Martín: *"Tareas que es forzoso concluir, por mucho que se quiera evitarlo"*. Investigación y Ciencia, número 85. Octubre 1983. Páginas 100 a 104.

_____: *"Topología de nudos y los resultados insolidarios de la Lotería Seductora"*. Investigación y Ciencia, número 86. Noviembre 1993. Páginas 140 a 148.

Liz, Ángel: *"La alianza artes/ciencias a través de la obra de Iannis Xenakis"*. Revista de especialización musical Quodlibet. Universidad de Alcalá. Madrid. Número 39, septiembre-diciembre 2007. Páginas 98 a 114.

Martín Nieva, Helena: *"Espejos, para 4 percussionistas y cinta magnética (1963) de Cristóbal Halffter: Contextualización y análisis gráfico"*. Espacio Sonoro (www.tallersonoro.com/espaciosonoro), número 25. Septiembre 2011.

Russomano, Stefano: *"Sonido y fractales en la música de Francisco Guerrero"*. Doce notas preliminares. Edita G. C. Guevara. Madrid. Número 1, 1997. Páginas 27 a 43.

Satué, Carlos y Frías, Carlos: *"Diversas geometrías aplicadas a la música. (A la memoria de Francisco Guerrero y Miguel Ángel Guillén)"*. Revista de especialización musical Quodlibet. Universidad de Alcalá. Madrid. Número 39, septiembre-diciembre 2007. Páginas 115 a 148.

Zubiaur Carreño, Fco. Javier: *"Los encuentros de Pamplona 1972. Contribución del grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular"*. Anales de Historia del Arte, 2004. Núm. 14. Pág. 251-267

Catálogos, programas de mano y otras obras de referencia:

Añón, Manuel: *"Aula de Re-Estrenos, nº 76"*. Fundación Juan March. Departamento de actividades culturales 2010.

Morate Benito, Miguel: *"Semblanzas de compositores españoles, nº 33"*. www.march.es

Russomano, Stefano: *"Aula de Re-Estrenos, nº81"*. Fundación Juan March. Departamento en actividades culturales 2011

Temes, José Luis: Notas al programa en el concierto realizado el 23 de enero de 2012 por la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, en el Auditorio Nacional de Música.

Programa de la exposición celebrada durante el 29 de octubre de 2009 al 22 de febrero de 2010 en el Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía. *"Encuentros de Pamplona 72. Fin de fiesta del arte experimental"*

Notas al programa escritas por Francisco Guerrero para su obra *Zayin I-VII*, publicadas en el programa de mano del concierto celebrado el día 15 de mayo de 1999 en el Teatro Central de Sevilla.

Programa de Senxperiment, 2007: “zaj. *Concierto de teatro musical*”. Edición de José Antonio Sarmiento. Lucena (Córdoba), 2007

Varios:

Marco, Tomás: Prólogo del autor a la edición de la partitura para percusión solo *Floreal (música celestial II)*. Ed. N. Simrock. Hamburgo. Elite Edition 2816.

Galería de músicos Andaluces. Grabación del acto de presentación de la obra: http://www.cacocu.es/static/CacocuElementManagement/*/galeria-de-musicos-andaluces-ii-francisco-guerrero-marin/ver

Entrevista de Andrés Ruiz Tarazona con Guerrero y Encinar. *El País*, domingo 27 de febrero de 1977.

Tesis doctorales consultadas:

Añón Escribá, Manuel: “*Luis de Pablo. Aproximación a un lenguaje personal. Las cinco primeras obras de su Opus oficial*”. Departamento de Musicología. Universidad de Granada, 2010.

Díaz de la Fuente, Alicia: “*Estructura y significado en la música serial y aleatoria*”. Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política. Facultad de Filosofía. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2005.

Partituras consultadas:

Bertomeu, Agustín: “*Vivencias*.” Partitura manuscrita.

Cruz de Castro, Carlos: “*C-3*”. Editorial Alpuerto, S. A. 1974

Guerrero, Francisco: “*Facturas*”. Partitura Manuscrita. Archivo de la Biblioteca de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada.

Guerrero, Francisco: “*Jondo*”. Editorial Alpuerto, S. A. 1974

Guerrero, Francisco: “*La voz eterna*”. Editorial Alpuerto, S. A. 1975

Marco, Tomás: “*Floreal (Música Celestial II)*”. N. Simrock Verlag. Hamburgo, Alemania. 1976.