

AULA DE (RE)ESTRENOS

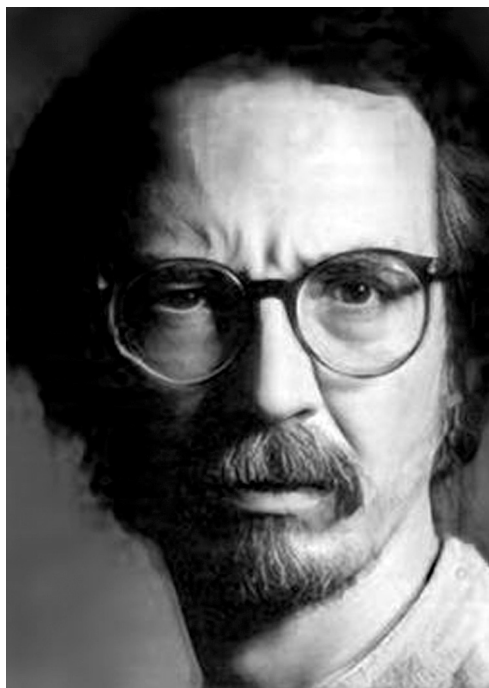
GENERACIÓN GUERRERO.
IN MEMORIAM

Miércoles, 5 de octubre de 2011



81

GENERACIÓN GUERRERO.
IN MEMORIAM



Aula de (Re)estrenos 81: Generación Guerrero. In memoriam, octubre [notas de Stefano Russomanno]; intérpretes Mariana Todorova, violín; David Quiggle, viola; y Suzana Stefanovic, violonchelo - Madrid: Fundación Juan March, 2011.

31 p.; 19 cm.

(Aula de (Re)estrenos, ISSN 1889-6820; 2011/81).

Programa: Obras de C. Camarero, J. Rueda, J. Torres, A. Posadas, D. del Puerto y F. Guerrero, celebrado en la Fundación Juan March el miércoles 5 de octubre de 2011.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Música para violín y viola - Programas de mano - S. XX.- 2. Música para violonchelo - Programas de mano - S. XX.- 3. Tríos de cuerda - Programas de mano - S. XX.- 4. Música electroacústica - Programas de mano - S. XX.- 5. Música electroacústica - Programas de mano - S. XX.- 6. Tríos de cuerda - Programas de mano - S. XX.- 7. Fundación Juan March-Conciertos.

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© Stefano Russomanno

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1889-6820

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 7 Programa del concierto
- 8 Notas al programa
- 14 Guerrero a través de otros compositores. Textos de Camarero, Del Puerto, Posadas, Rueda y Torres

Notas al programa de **Stefano Russomanno**

Este concierto se transmite por Radio Clásica, de RNE

En julio de 2011 Francisco Guerrero Marín (Linares, Jaén, 1951 – Madrid, 1997) hubiera celebrado su 60 aniversario de no haber fallecido de forma tan prematura. Este Aula de (Re)estrenos quiere rendir un homenaje a quien ha sido una de las principales y más originales figuras de la composición española de la segunda mitad del siglo XX, por aplicar a su trabajo, por ejemplo, principios matemáticos como la geometría fractal, intentando encontrar elementos musicales en los fenómenos de la naturaleza. El concierto incluye también obras de cinco compositores de la siguiente generación que mantuvieron un vínculo muy estrecho con Guerrero: César Camarero, Alberto Posadas, David del Puerto, Jesús Rueda y Jesús Torres.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

PROGRAMA

Miércoles, 5 de octubre de 2011. 19,30 horas

I

César Camarero (1962)

Chorro de luz hacia el corazón de una galaxia, dúo para violín
y viola

Jesús Rueda (1961)

Love Song nº 3 Lento, ad libitum, para violonchelo

Jesús Torres (1965)

Trío de cuerda

Francisco Guerrero (1951-1997)

Cefeidas, para electroacústica

7

II

Alberto Posadas (1967)

Mort et création, para electroacústica

Francisco Guerrero

Zayin VII bis, para trío de cuerda

Zayin III, para trío de cuerda

David del Puerto (1964)

Círculo de fuego, para electroacústica

Francisco Guerrero

Zayin V, para trío de cuerda

Mariana Todorova, *violín*

David Quiggle, *viola*

Suzana Stefanovic, *violonchelo*

NOTAS AL PROGRAMA

Francisco Guerrero (1951-97) se impone como una figura única y de problemático encaje en el panorama de la música española de la segunda mitad del siglo XX. Además de un creador de extraordinaria fuerza, Guerrero fue un espíritu autodidacta e independiente, refractario tanto a las modas estéticas como a los ritos sociales del mundo musical (mundo con el que siempre mantuvo una relación difícil, no exenta de conflictos e incomprendiones). Las dos condiciones –del artista y del hombre– están tan estrechamente ligadas entre ellas que, a posteriori, su personalidad adquiere unos rasgos casi románticos.

8

La situación es en cierto modo paradójica si se considera que, en su búsqueda de una rigurosa estructuración matemática del discurso musical, Guerrero mostraba un abierto rechazo a todas aquellas experiencias que pretendían situar el “sentimiento” en el centro de la comunicación artística y del trabajo del compositor. Lo cual no implicaba en absoluto la adhesión a un ideal aséptico de música. Todo lo contrario. Al desplazar el centro del debate desde la esfera subjetiva de las intenciones al ámbito fáctico de los procedimientos, Guerrero apostaba firmemente por una música “poderosa”, es decir, consciente de su propia fuerza. Una fuerza que se asentaba en la solidez de sus propias herramientas y sus propios principios.

Una aspiración unitaria y orgánica preside todas sus piezas. La de Guerrero es una música que ruge, que impone su propia presencia al oyente con una intensidad aplastante. Una música arisca, impetuosa, abrumadora, cuyas energéticas convulsiones se mueven no obstante en el dominio de leyes exactas. Estas cualidades emergen de manera contundente en *Cefeidas* (1990), la primera obra electroacústica inscrita en el catálogo oficial del compositor (otras, anteriores a 1976, han sido descatalogadas). El oyente se ve sumergido en

una hirviente cosmogonía marcada por estallidos violentos, colisiones, relámpagos y deflagraciones.

Cuando pensamos en la música de Guerrero, solemos asociarla con adjetivos como violenta o candente. Nos olvidamos que en ella también tiene cabida la suavidad, si bien esto ocurre en contadas ocasiones. Se trata, asimismo, de una suavidad siempre a punto de estallar, recorrida por un subterráneo e inquietante hormigueo, pero sus efectos resultan igual de penetrantes. En *Zayín III* (1993), el empleo de la sordina por parte del trío de cuerda realza el estático arranque (véase ilustración en pág. 25) y contribuye a mantener soterradas las tensiones y las ebulliciones que gradualmente se apoderan de la pieza.

Zayín V (1995) es una de las obras más exquisitamente dulces de Guerrero, aunque no una dulzura del sentimiento, que por lo contrario siempre corre el riesgo de perderse en inquietos trinos o engancharse en los pequeños remolinos de mordentes y grupetos, sino una dulzura del movimiento. Cuando la pieza alcanza las texturas agudas, la trama de las cuerdas adquiere una extraordinaria ligereza y –caso excepcional en Guerrero– el conjunto de los instrumentos pierde densidad y deja paso a algunos pasajes de violín solo.

Hemos aludido antes al perfil fuertemente individual de la figura de Guerrero, así como a sus frecuentes choques con el mundo musical que le rodeaba. Todo ello podría sugerir la imagen de un ser solitario y retraído. En realidad, se trataba de una persona animada por un fuerte sentido de la amistad. Lo que Guerrero rechazaba era más bien la tibieza, el oportunismo, la mediocridad, la complacencia y la hipocresía. Actitudes contra las que reaccionaba con una intransigencia que podía resultar hiriente.

El deseo de establecer relaciones humanas profundas y la voluntad de comunicación son elementos esenciales a la hora de examinar su labor pedagógica. Para Guerrero, la

enseñanza fue al mismo tiempo una vocación y una necesidad. En primer lugar, respondía a la exigencia de difundir y compartir con otros su forma de entender y hacer música. Enseñar fue también una manera de racionalizar y poner a prueba constantemente sus planteamientos musicales. A partir de los años ochenta, ante la crónica incapacidad de los conservatorios para saciar la sed de curiosidad y novedad de las nuevas generaciones de creadores, muchos jóvenes compositores españoles encontraron en el aprendizaje con Guerrero una oportunidad para adquirir un rigor formal y una estructuración del discurso musical desde una perspectiva orgánica y global.

Pese al significativo número de quienes estudiaron con él, puede afirmarse que Guerrero no llegó a crear a su alrededor ninguna verdadera escuela. Demasiado alérgico a todo lo que olier a institucional y académico, impartía clases en su casa y no de manera sistemática. A posteriori, la huella más profunda de su legado pedagógico quizá consista en haber inculcado a sus alumnos la necesidad de una disciplina a la hora de componer (lo que Guerrero llamaba el “oficio”), así como una ética profesional. Guerrero creía que la auténtica comunicación con el público se produce a través de la expresión libre y sincera del artista, sin plegarse a las modas del momento ni someterse pasivamente a las expectativas de la audiencia. Así lo atestigua en última instancia su música, tan directa como intransigente, que reclama a intérpretes y oyentes una entrega, una participación y una inmersión totales.

Cada uno de los alumnos de Guerrero (los aquí representados y los que, por cuestión de espacio, no han encontrado cabida en el presente programa) merecería un tratamiento aparte. En el caso de César Camarero, Jesús Rueda, Alberto Posadas, Jesús Torres y David del Puerto resulta difícil establecer líneas comunes. Se trata de compositores plenamente afirmados en la escena española e internacional, que han ido madurando un lenguaje propio, fruto de una evolución acorde a sus intereses y a sus inclinaciones.

Alberto Posadas es, a primera vista, uno de los más ligados a la herencia estética del maestro, aunque más en un sentido espiritual que literal. Es cierto que un peso relevante tiene en su obra la aplicación de modelos matemáticos y físicos a la composición, pero no menos primordial es la lección de autores como Nono y Scelsi, y cada vez más decisiva la influencia del espectralismo francés. Dentro de su catálogo, la pieza electroacústica *Mort et création* (2007) no deja de ser una obra de circunstancia, escrita para la apertura del centro cultural parisino CENTQUATRE. El encargo tenía una duración establecida (104 segundos) e incluía la posibilidad de utilizar grabaciones de los sonidos de las obras de restauración del edificio. A pesar de su brevedad, *Mort et création* utiliza el número plástico como pauta proporcional. El título se debe a que el edificio que alberga el CENTQUATRE fue el de las antiguas pompas fúnebres de París.

También las *Love Songs* de Jesús Rueda nacen como piezas de circunstancia, escritas “para celebrar alguna ocasión especial de amigos”, si bien más tarde se han configurado como un ciclo que, empezado en 1999, comprende hasta la fecha cinco números. Como su título sugiere, se trata de una música de naturaleza intimista, lírica y contemplativa. Las exigencias técnicas son aquí más accesibles que en otros ámbitos de la producción de Rueda, aunque *Love Songs* es representativa de su lenguaje, donde con el paso del tiempo los parámetros de la melodía y de la armonía han venido desempeñando un papel cada vez más importante.

Chorro de luz hacia el corazón de una galaxia (1999), de César Camarero, nace en cambio como un deliberado homenaje a Guerrero, fallecido dos años antes. Si en el tratamiento instrumental puede verse una personal reinterpretación del mundo de *Zayin*, la índole “cósmica” del título remite por un lado a una constante del catálogo guerreriano y, por otro, a la fuerza de sugestión de otros tantos títulos de Camarero, que sin tener pretensiones programáticas o extramusicales dotan a la partitura de un más denso trasfondo simbólico.

Escrito en 2002, el *Trío de cuerda* de Jesús Torres puede sugerir alguna superficial conexión con el mundo de *Zayin*, pero predominan las diferencias. Torres subraya las posibilidades y la riqueza tímbrica de una plantilla en la que inyecta una dosis importante de virtuosismo y un desarrollo rítmico basado principalmente en la homorritmia (y ,por lo tanto, alejado de la compleja estratificación rítmica con la que Guerrero disimulaba la uniformidad del pulso). Pero es sobre todo la icástica gestualidad de las figuras sonoras, así como cierto énfasis lírico, lo que impulsa su *Trío de cuerdas* hacia un vitalismo que el propio autor califica de “optimista”: un estado anímico ajeno a la desgarrada vehemencia del lenguaje guerreriano.

Solo en tiempos recientes la música electrónica ha hecho su aparición en el catálogo de David del Puerto. Al año 2009 se remonta *Círculo de fuego*, pieza que en palabras del autor transcurre “como un viaje, bastante tenso por momentos, marcado en su sección central por elementos percusivos muy característicos”. *Círculo de fuego* se compuso y se grabó durante el caluroso mes de agosto y aunque del Puerto no tenía en principio una intención programática, “el ambiente veraniego debió condicionar el desarrollo y determinar o sugerir al menos parte del material”. La obra está realizada con guitarra eléctrica procesada con dos pedaleras multiefectos, reflejo de la creciente dedicación del compositor a ese instrumento y de su apuesta por un lenguaje capaz de mezclar estilos, abolir etiquetas y fronteras.

STEFANO RUSSOMANNO

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Álvaro García Estefanía, *Francisco Guerrero Marín*, Madrid, Fundación Autor, 2000.
- *Homenaje a Francisco Guerrero*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2008.
- Stefano Russomanno, "Sonidos y fractales en la música de Francisco Guerrero", *Doce notas preliminares*, nº 1, 1997, pp. 28-43.
- Stefano Russomanno, "Materia unica. Suono e presenza nella musica di Francisco Guerrero", *Sonus - Materiali per la musica moderna e contemporanea*, nº 19, 1999, pp. 38-51
- "Dossier: Francisco Guerrero", *Scherzo*, nº 217, 2007, pp. 113-127. [Dossier colectivo con varios autores: Stefano Rusomanno, Jorge Fernández Guerra, Alfonso Casanova y Jesús Rueda].

GUERRERO a través de otros COMPOSITORES

Hemos querido completar este homenaje a Francisco Guerrero dando voz a un grupo de compositores que mantuvieron una estrecha relación con él: César Camarero, David del Puerto, Alberto Posadas, Jesús Rueda y Jesús Torres. Además de interpretarse sus obras en el concierto, acompañando a las de Guerrero, les hemos pedido un breve texto en el que esbocen su visión, desde el presente, sobre la figura del compositor jiennense, a quien tuvieron la oportunidad de tratar personalmente en sus años de formación. En particular, les propusimos que, en tono autobiográfico, contestaran a las dos preguntas siguientes:

14

1. Visto con la perspectiva del tiempo, ¿qué ha supuesto el contacto que mantuvo con Francisco Guerrero para su manera de entender la composición?
2. Haciendo un ejercicio de historia contrafactual, ¿qué caminos estéticos imagina que hubiera recorrido Francisco Guerrero de no haber fallecido de forma prematura?

FUNDACIÓN JUAN MARCH

CÉSAR CAMARERO

1. Recuerdo a Francisco Guerrero con cariño, y me sigue pareciendo un compositor muy bueno, a pesar de que mi música y mi manera de entenderla, hayan ido por caminos muy diferentes. El estudio con Guerrero fue un punto de partida, en cierto sentido una primera experiencia de rigor y de seriedad; creo que no sería exagerado decir que era el compositor más interesante que impartía clases en ese momento, magisterio que llevaba a cabo con una gran vocación, o más que eso, con un gran convencimiento. Este convencimiento podría ser, tal vez, además de una virtud, su principal defecto, ya que entre el férreo convencimiento y el dogmatismo excluyente a veces hay una frontera demasiado difusa. En cualquier caso, como digo, mi forma de entender la música, la composición, e incluso la enseñanza de la composición, que también me interesa mucho, mi personal investigación me ha llevado por otras sendas, no sé si en algún sentido opuestas o simplemente muy alejadas de las de Guerrero.

2. Es muy difícil para mí pensar en cómo podría haber evolucionado la música de Guerrero, ya que cuando falleció yo me encontraba ya hacía años muy alejado de sus planteamientos musicales. Me parece que es interesante observar la obra de los alumnos que tuvo que han seguido de alguna manera investigando en esa línea, cómo han sido capaces de crear obras muy conseguidas, introduciendo en esa estética otros elementos de influencias francesas o centroeuropeas. Sin duda, en la obra de Alberto Posadas hay muchos acontecimientos que nos pueden servir de reflexión sobre este tema. Y sin duda es él la persona más adecuada para contestar la pregunta.

DAVID DEL PUERTO. Guerrero: Tanti anni prima...

1. Viví un Guerrero maestro y otro fuera de clase. En mis tardes de alumno y amigo, los dos se presentaban en sucesión. El último aireaba las cuitas de su personalidad complejísima ante unas copas, mientras se deslizaba por la estancia la tibia tristeza de Piazzolla, *Tanti anni prima*. Pero antes, claro, había sido el turno del primero. Puede parecer paradójico, pero lo más enriquecedor de mi período de aprendizaje con Guerrero ha venido dado por la gran diferencia, por la inmensa distancia entre su concepción de la música y la que he ido descubriendo con el tiempo como la mía propia —entonces apenas capaz de asomar, pero ya inevitablemente presente en mi interior. Al observar con perspectiva nuestras disensiones, he dado gracias una y otra vez por haber coincidido con el maestro en el tiempo y el espacio, y he pensado qué triste, qué poco enriquecedor podría haber resultado estudiar con alguien que pensara y sintiera la música como uno mismo. Y qué rico es, por el contrario, que nos alimenten con comida distinta de la que ya llevamos en nuestras alforjas. Naturalmente, hacen falta años para apreciar todo esto. Años que nos traen la maduración, lenta e inexorable, y el desarrollo de la capacidad para conocerse a uno mismo, un proceso inacabable, que abarca la vida entera. Y de otra capacidad tan importante como esta: la de reconocerse uno mismo en otras músicas, en otros paisajes espirituales, en los demás; la de salir de la endogamia del estudio, esponjarse y abrirse al universo entero. Años que nos permiten, finalmente, superar lo que haya podido suponer de negativo, en un primer momento, la distancia estética con el maestro y, más allá de ella, bendecir y agradecer la confrontación con una personalidad netamente diferente a la propia.

Guerrero, hijo aún de la vanguardia histórica y, como tal, tan radicalmente opuesto a ella en algunas cosas como heredero de otras, sabía imponer y, mejor aún, transmitir un rigor en la realización característico de toda su producción, y lo hacía con una convicción que excluía toda duda. Su apetito de precisión en la creación era enorme, su necesidad de dotar

de un sentido a cada paso del proceso, constante. Este aspecto de su personalidad, que marcaba a fuego desde la primera idea hasta la doble barra final, teñía incluso el sentido mismo de la composición musical, que era en Guerrero trascendental como un sacerdocio. Así contado, parecería estar hablando de una personalidad romántica, de un compositor decimonónico, algo que puede chocar en una primera escucha de su música, pero que resulta quizá mucho menos extraño si se considera la expresividad exacerbada de toda su obra. No son pocos los puntos de contacto entre Guerrero y el idealismo romántico. Su actitud tiene mucho del demiurgo, maestro y creador, que actúa en el seno del mundo que ha creado en torno a sí, a la manera de un Wagner, o incluso de un Berlioz. Un mundo cargado, por supuesto, de contenido autobiográfico, de autocontemplación, en el que el artista es referente absoluto.

2. Intentar imaginar cómo habría podido ser el camino futuro de un creador ya ausente es siempre un ejercicio baldío. Por fortuna, los artistas somos, en buena medida, imprevisibles, para desesperación de críticos y estudiosos, y para alegría de todos los demás. Los vericuetos del último Stravinsky, geniales para unos, detestables para otros, sorprendentes para todos, son el mejor ejemplo de cómo una vida larga y fértil consagrada a la creación puede encontrar sendas imprevistas hasta el último momento. Dicho esto, honestamente creo que Guerrero no hubiera cambiado gran cosa a corto plazo. Su trabajo estaba sólidamente asentado en una concepción muy férrea no sólo de la música, en lo que se refiere a cómo ha de sonar, sino del trabajo del compositor y del sentido de la obra. Pero estoy prácticamente seguro de que, en un plazo mayor de tiempo, su creatividad habría saltado por encima de las coordenadas en las que se movía. Su imaginación y la actualidad de su pensamiento habrían reventado las paredes de su estudio, para sorpresa de muchos, de tantos como quieren confinar a los artistas en la celda de un estilo. No quiero imaginar cuáles habrían sido los nuevos caminos, seguro que sorprendentes para todos. Prefiero dejar esto en el misterio, y en el máximo respeto al artista ausente.

1. Indudablemente, el contacto que tuve con Guerrero fue el más decisivo de mi vida a la hora de entender la composición. Bien es cierto que tras conocerle le busqué como maestro no solo por su música, sino porque trabajaba en una línea que era la que a mí me interesaba explorar. Creo que la confluencia de lo que para mí eran en esos momentos solo inquietudes y para Guerrero ya realidades, hizo que nuestra relación se convirtiera en algo esencial para mí. Siempre digo que la principal enseñanza que recibí de él no era la derivada de los aspectos técnicos, en muchos de los cuales sus alumnos teníamos que trabajar de manera autodidacta (tal y como él mismo había hecho). La principal enseñanza que pienso haber recibido y que le magnifica más como maestro, fue la de abrirme el camino para pensar la música por mí mismo. Y creo que sólo así un compositor puede llegar a crear su propio mundo y lenguaje. Precisamente esto destruye uno de los mitos creados en torno a su persona como profesor extremadamente dogmático.

El entender la composición como algo ligado a la vida, a la naturaleza, a su descripción matemática, era una visión que estando entre mis inquietudes de juventud, cristalizó a través de él. El compromiso con la obra, con el propio lenguaje, al margen de modas transitorias y de círculos de poder estético-musicales, era algo fácil de tomar de Guerrero porque en él esto era máxima diaria.

Aspectos como el interés por el material idiomático específico de cada instrumento o por el sonido considerado en sí mismo, que empecé a trabajar desde un tiempo antes de su muerte y que se encuentran ya bastante alejados de sus planteamientos, de alguna manera se me presentaron en relación de complementariedad con esas raíces indelebles que Guerrero contribuyó a forjar en mi manera de entender no solo la composición, sino el mismo proceso de escucha.

2. Siendo cualquier respuesta una mera especulación, sí que comentaría algo de lo que hablábamos con frecuencia durante los meses en los que compuso su última pieza orquestal, *Coma Berenices*. Comentaba Guerrero con insistencia que tras esa obra daría un giro en la composición. Se intuía una necesidad de transformación como algo buscado por una parte y como algo inevitable por otra. Lo planteaba siempre de forma visceral, tal y como él era. Sin embargo, por las charlas que manteníamos en esos momentos, nunca pensé que hablara de un giro entendido como cambio estético. Creo que todavía no era el momento. Más bien todo lo contrario, habría que entenderlo como un paso hacia una mayor profundización y ahondamiento en su propio mundo creativo. Había encontrado su camino y dentro de él había llegado a un punto de gran madurez. Viendo la escritura de *Coma Berenices*, se podría pensar que su lenguaje ya había llegado al límite. Pero si alguien era capaz de manejarse bien en el límite y de poder rebasarlo ese era Guerrero.

Él estaba especialmente satisfecho con sus trabajos de aplicación a la composición de modelos fractales. Sin embargo, creía que debía dar un paso más allá buscando la manera de derivar toda la macro-estructura de una obra a partir de un fractal determinado. Hay que tener en cuenta que hasta entonces dicha macro-estructura era definida, o derivada mediante modelos combinatorios, o *ad libitum*. La fascinación por los fractales venía de la idea de que el todo se refleje en la parte y viceversa. Por tanto, aplicarlo solo a nivel micro-estructural o a niveles medios ciertamente transgredía el presupuesto conceptual.

Pienso, y por supuesto solo es una intuición basada en nuestras charlas y en cómo era el propio Guerrero, que un cambio estético en ese momento no era posible. Primero era necesario dar ese paso hacia una todavía mayor coherencia dentro del propio proceso de composición. Lamentablemente esto no sucedió por su muerte prematura, que nos privó seguro de una música intensa y radical como pocas.

JESÚS RUEDA

1. Conocí a Guerrero una primavera de 1985. Me llevó a encontrarlo David del Puerto, quien estudiaba composición con él ya de años atrás. David y yo nos habíamos conocido un poco antes, en el curso de composición que impartía Luis de Pablo en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en los primeros meses de aquel año. También en aquel curso conocí a otros compositores que entrarían a trabajar al mismo tiempo con Guerrero por la mediación de David: Juan Carlos Martínez Fontana y el venezolano Diógenes Rivas. Un poco más tarde se incorporarían al grupo César Camarero y Jesús Torres, y algo después Canco López. No recuerdo si en el mismo año o ya en 1986 conocí a José Luis Pérez, con quien disfruto de una gran amistad, y a Miguel Ángel Guillén, los ingenieros que colaborarían con Paco en diferentes momentos en el desarrollo de programas informáticos aplicados a la composición.

20

Las clases tenían lugar en el domicilio de Guerrero, habitualmente los sábados. Allí nos reuníamos por la tarde y llevábamos nuestros trabajos, los cuales eran analizados desde la más férrea y rígida *combinatoria guerreriana*. Era entre los estrechos entresijos del artificio, entre los intersticios de sus matrices, en donde debíamos encontrar una salida, una mínima variación, un puente entre su pensamiento y nuestra intuición aún inmadura. El trabajo era un poco árido pero muy estimulante, ya que forzaba, dentro de los estrechos márgenes que nos daba la poca flexibilidad del sistema, la posibilidad de escapar a otros mundos expresivos. Posiblemente fuera –en mi caso– la forma general, el arco del discurso en el tiempo, lo que me haya influido con mayor intensidad de sus enseñanzas.

Paco necesitaba del alumno, necesitaba de su presencia y de su apoyo, en la línea absorbente de los grandes maestros (Schoenberg, Stockhausen...), necesitaba de un grupo que le “protegiera” del exterior y confirmase su magisterio para el

momento presente y para el futuro. Esto confería al alumno una situación de protección y de estatus privilegiado, de garantía, de que no había confundido el camino. Después de la clase se debatía en grupo algún concierto, estreno, grabación, a veces con cierta pasión. Recuerdo una ocasión que el objeto de la discusión fue la música de Luigi Nono; en aquel momento yo estaba fascinado por el maestro italiano, e hice una defensa a ultranza de su música. Es curioso que el tiempo me haya hecho cambiar mis ideas y aceptar las preven- ciones de Paco –a pesar de su admiración por el creador– sobre la música del veneciano.

A Paco lo conocí cuando yo llevaba ya un trecho andado dentro del mundo de la música: por una parte, mi educa- ción clásica en el conservatorio y, posteriormente, los cuatro años que estudié con Luis de Pablo en el mismo centro. Esto quiere decir que los límites del sistema de Paco no podían frenar mi *background* ni cerrar las fronteras que ya se exten- dían desde el punto en el que me encontraba. Ceñirlo todo al mundo expresivo de Guerrero hubiera sido absurdo, además ese era su mundo, el que él había desarrollado para su propia música, enorme y magnífica, y que nos ofrecía para ayudar- nos a caminar. Lo cierto es que al final aprendí, y mucho. Ese extremo control del material mínimo me ayudó a mantener un control general de la forma, que ha sido fundamental para el desarrollo posterior de mi lenguaje musical.

2. Sería difícil hablar sobre los caminos estéticos que hubie- ra podido recorrer Guerrero de no haber fallecido en forma prematura. Muchas veces se habla de qué hubiera sido de la música futura de Scriabin de no haber desaparecido en el momento más *avanzado* de su lenguaje, y muchas veces se vaticina una música progresiva, como si de ciencia –y no de arte– se tratara. Un ejemplo claro de cómo funciona la men- te de un creador lo tenemos en Stravinsky: si hubiera muerto después de componer la *Consagración de la Primavera* mu- chos se estarían preguntando cuál hubiera sido el siguiente

paso en esa misma dirección y, por lo tanto, progresión. En esa línea seguramente solo le aguardaba el silencio, de ahí que su resolución fuera un cambio, una experiencia musical diferente, por otra senda. Queda por preguntarse si en el caso de Paco, que siempre mantuvo una línea precisa y concreta en la construcción y los elementos de su música, se hubiera permitido la posibilidad de un cambio o giro estético. Nunca lo sabremos. Personalmente creo que Paco perseguía una idea obsesiva, un centro inalcanzable, en torno a la cual giraría eternamente, como una mecánica universal de las esferas.

1. En septiembre de 1986 inicié los estudios de composición con Francisco Guerrero. Yo estaba realizando estudios en el Conservatorio Superior de Madrid y al finalizar la asignatura de Fuga me presenté por libre al examen de primero de Composición en junio y de segundo en septiembre de ese año. En este último, que realicé en la antigua sede del Conservatorio emplazada en el edificio del Teatro Real, me encontré con uno de los profesores de la Cátedra de Composición (el de Análisis si no recuerdo mal). Al preguntarme por la música que me interesaba nunca olvidaré su reprimenda por los dos primeros nombres que le dije: Boulez y Ligeti. Aunque estaba más que decidida mi salida del conservatorio, esta conversación la aceleró y busqué con prontitud la nueva dirección postal de Guerrero que no localizaba; fue por medio de un alumno de él, Canco López, como la conseguí. La elección de Guerrero como maestro es sencilla de explicar: tenía claro que o iba a estudiar con él (estaba fascinado por alguna de sus obras como *Vada*) o salía fuera de España a buscar a la persona adecuada. Probé lo primero. Con gran timidez, y sin avisar, me presenté en su casa una tarde inolvidable. Recuerdo la cara de asombro –e imagino que de gran satisfacción– que le produjo el que un aprendiz de compositor abandonara el conservatorio para irse a estudiar con él; en seguida empezamos las clases con regularidad. Este primer curso fue intensísimo y lo evoco como el momento más feliz de mis estudios. Posteriormente los encuentros ya no son tan frecuentes y terminan en la Navidad de 1988 a causa de una larga enfermedad pulmonar que padecí y me tuvo apartado todo el año siguiente en la Sierra de Gredos. A partir de ahí seguí mi propio camino alejado del maestro.

Francisco Guerrero fue el catalizador de un grupo de compositores –muy jóvenes– que necesitaban una figura que les diera certidumbre, y él tenía esa innata capacidad para comunicarla al alumno. Mi encuentro con él, el único maestro

de composición que he tenido, fue decisivo para adoptar la postura que tomé desde que empezó mi carrera: plasmar en el papel única y exclusivamente lo que mi instinto me dicta, sin ningún tipo de imposiciones, pero eso sí, con el extremo rigor y la profunda honestidad que él me transmitió.

2. Sería muy pretencioso por mi parte hacer un comentario sobre el camino estético que hubiera seguido la música de Guerrero, si estuviera entre nosotros, cuando ni siquiera sé qué música voy a componer mañana yo mismo. Claro que esto es lo extraordinario de la composición: encontrarse siempre en constante perplejidad ante el pentagrama.

Así que empieza. III ZAYIN
Rev. y. Guadalupe Inzú Francisco Guerrero

i. cellos sempre
 vla. sempre
 v. cllo. sempre

cordona sempre
 vla. sempre
 v. cllo. sempre

cordona sempre
 v. cllo. sempre
 v. cllo. sempre

vla.
 vla.
 v. cllo.

Nilo legato
 Nilo legato
 Nilo legato

①

②

La proyección de sonido de las obras electroacústicas de Francisco Guerrero, Alberto Posadas y David del Puerto ha sido realizada por **NACHO GARCÍA** y **JOSÉ LUIS MAIRE**, mediante la utilización y disposición espacial de cinco altavoces (cuatro altavoces Meyer UPJ-1P y un altavoz Subwoofer Meyer USW-1P), teniendo en cuenta las características espaciales de esta sala de conciertos.

MARIANA TODOROVA

Concertino de la Orquesta Sinfónica de RTVE desde 1997, nace en Varna (Bulgaria) y empieza sus estudios de violín a la edad de cinco años con S. Furnadjieva. A los catorce gana el primer premio del concurso nacional S. Obretenov y del concurso internacional Kocian en Checoslovaquia. Posteriormente se gradúa en el Real Conservatorio de Madrid con Víctor Martín con Premio Extraordinario Fin de Carrera. En 1995 gana el Premio Sarasate concedido por la Fundación Loewe, lo que le permite tocar un concierto con el Stradivarius del compositor.

Actúa regularmente por toda España y Europa como solista,

con el Trío Modus y como Concertino-Directora de los Solistas de Madrid. Ha realizado numerosas grabaciones para TVE, Canal Satélite y Radio Clásica, entre otros.

Muchos compositores españoles le han dedicado obras, como el *Concierto para violín "Ardor"* de J. Greco que estrenó con la Orquesta Sinfónica de Gran Canaria y posteriormente grabó en CD. Este registro ha sido elegido Disco Excepcional del mes de *Scherzo* y Editor's choice de *Gramophone*. Ha actuado en el Palacio Real con los Stradivarius de la colección palatina. Toca con un violín Joseph Ceruti del año 1844.

DAVID QUIGGLE

Se diplomó en violín y viola en el Conservatorio de Vancouver (Canadá) en 1987, y en viola en el New England Conservatory (Boston) en 1992. Estudió con Vilem Sokol, Gwen Thompson, Gerald Stanick, Steven Dann y Walter Trampler. Fue becario durante los veranos de 1989 y 1990 en el Festival de Tanglewood, donde actuó como viola principal con los directores Leonard Bernstein y Seiji Ozawa.

Se trasladó a España en 1992 como viola principal de la Orquesta Sinfónica de Galicia, formando parte del Taller Instrumental del CGAC en Santiago de Compostela, y dirigiendo la Escuela de Práctica Orquestal de la OSG. Fue miembro del Cuarteto Casals desde 1999 a 2003, con el que ganó primeros premios en concursos internacionales.

Es invitado como viola principal en numerosas orquestas, como las de Galicia, Tenerife, Granada, Euskadi, RTVE, Leonard da Vinci (Rouen) y la Mahler Chamber Orchestra.

Es co-fundador, secretario y viola del proyecto orquestal bandArt. Como solista ha colaborado con los más prestigiosos directores, interpretando importantes obras para viola o viola de amor de Hindemith, Rozhinsky, Fedele, Mozart, Feldmann o Bach. En 2008 tocó el concierto para viola de Bartok con la Orquesta Juvenil Simón Bolívar dirigida por Pablo Mielgo en Caracas.

Participa en festivales de música de cámara en Estados Unidos, Europa y Asia. También está interesado por músicas como el flamenco, el rock, el jazz, el tango o la música del cine le ha llevado a colaborar con artistas muy diversos. Se ha interesado por la música antigua, siendo miembro de los grupos Hippocampus y En Dulce Júbilo.

Ha grabado la integral de los cuartetos de Arriaga con la Camerata Boccherini (Naxos) y el segundo cuarteto de Christian Lauba con el Cuarteto Casals (Accord).

SUZANA STEFANOVIC

Empezó a estudiar el violonchelo a los siete años con Relja Cetkovic en su Belgrado natal. Ganó numerosos concursos y premios y asistió a clases magistrales de Daniil Shafran y Valter Despalj. A los 17 años se trasladó a Estados Unidos, donde estudió durante cuatro años con Janos Starker en la Indiana University School of Music, obteniendo el Artist Diploma con honores. Fue asistente de Starker en su último año de estudios.

28

En las dos temporadas pasadas Suzana Stefanovic ha protagonizado la integral de las sonatas y variaciones de Beethoven en la Fundación Juan March y en la Universidad Politécnica junto a Aníbal Bañados, así como recitales de obras para violonchelo y percusión con Rafael Más y de sonatas de Bach y Vivaldi con clave.

Desde que se estableció en España en 1988, su curiosidad le ha llevado a programar en numerosos recitales desde las *Suites* de Bach hasta obras con electrónica de José Iges dedicadas a ella, y piezas para violonchelo solo de

Francesc Taverna-Bech, Jesús Torres y otros, estrenadas en los Festivales de Música Contemporánea de Alicante y de Barcelona. También ha sido solista tocando los conciertos de Dvorak, Schumann, Tchaikowsky, Haydn, Beethoven, Brahms y Bloch con distintas orquestas europeas.

Con el Trío Modus estrenó el *Divertissement* de Jean Françaix en España, además de numerosos encargos escritos para esta formación por compositores españoles. Con el Trío Clara Schumann ha tocado las integrales de obras de cámara con piano de Brahms en Barcelona y en Madrid, así como la mayor parte del repertorio romántico para trío con piano.

Suzana dedica gran parte de su tiempo a la docencia. Ha sido profesora de los Conservatorios del Liceu en Barcelona y del Conservatorio de Guadalajara. Es invitada regularmente a impartir clases magistrales en conservatorios y cursos en toda España, así como para formar cellistas de las jóvenes orquestas de España, Irlanda y Croacia.

El autor de las notas al programa, **STEFANO RUSSOMANNO** (Milán, 1969), estudió musicología en la Universidad Estatal de Milán con Francesco Degrada. Sus investigaciones se centran preferentemente en la música barroca y en la del siglo xx a través de conferencias y de artículos publicados en revistas especializadas. Desde 2001 es coordinador de la sección de música del suplemento cultural de *ABC*. Ha colaborado, entre otras, con instituciones tales como I Pomeriggi Musicali de Milán, el Teatro Real de Madrid, el Festival de Música y Danza de Granada, el Archivo Manuel de Falla de Granada y el Festival de Música Contemporánea de Estrasburgo. Ha impartido cursos en los Conservatorios de Madrid (Profesional de Arturo Soria y Superior) y de Palencia, así como en las Universidades de Alcalá de Henares y de Granada. Ha preparado, junto a Franco Pavan, la nueva edición del libro de Giuseppe Radole, *Liuto, chitarra e vihuela* (Suvini Zerboni, 1997). Ha traducido y ha realizado la edición española de *El teatro a la moda* de Benedetto Marcello (Alianza Editorial, 2001) y es autor del libro *Dante Alighieri y la música* (Ediciones Singulares, 2009).

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.

PRÓXIMOS CICLOS

MÚSICA SOVIÉTICA: DE LA REVOLUCIÓN A STALIN

Con motivo de la exposición "*Aleksandr Deineka (1899-1969). Una vanguardia para el proletariado*"

- 7 de octubre Obras de A. Khachaturian, D. Shostakovich y S. Prokofiev, por el Dúo de pianos Moreno Guistáin.
- 19 de octubre Obras de D. Shostakovich, A. Khachaturian, S. Prokofiev, D. Kabalevski y S. Rachmaninov, por Mariana Garkova, piano.
- 26 de octubre Obras de S. Prokofiev, M. Weinberg, G. I. Ustvolskaya y D. Shostakovich, por Oxalys y Boyan Vodenitcharov, piano.

AULA DE (RE)ESTRENOS 82. 25 AÑOS DE MÚSICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

- 2 de noviembre Obras de J. M. López López, A. Charles, A. Posadas, J. Torres, M. Sotelo, F. Panisello, I. Estrada y L. de Pablo, por Alberto Rosado, piano



Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid · Entrada libre hasta completar el aforo

www.march.es - Email: musica@march.es
Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica/

