

“Paraíso”, un nuevo lenguaje para el saxofón.

Pedro Pablo Cámara Toldos

Paraíso, un nuevo lenguaje para el saxofón.

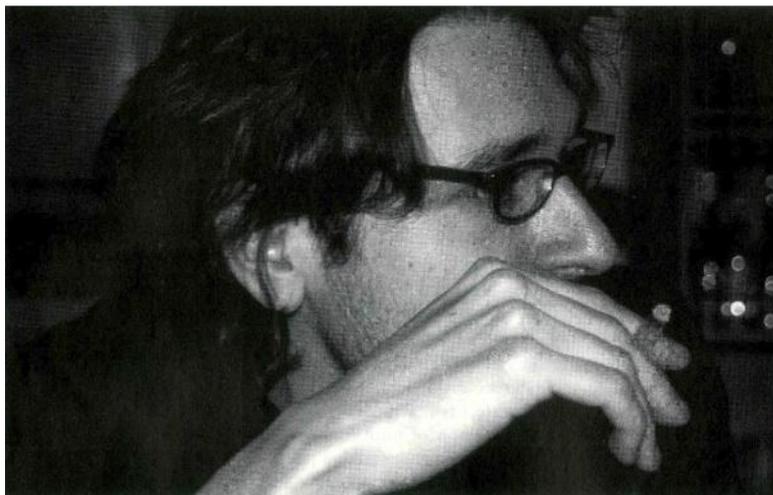
La frecuencia con la que un compositor decide dedicar un ciclo completo al saxofón, entendido como instrumento abierto a nuevas exploraciones sonoras, desgraciadamente no es muy alta. El compositor afincado en la ciudad alemana de Stuttgart, Matías Far comenzó el pasado 2011 a trabajar en un ciclo de cinco piezas denominado “Paraíso”. Y es que realmente es una gran oportunidad para el saxofón y para la música que artistas como Far emprendan un estudio de tal envergadura.

Sí, es cierto, no existen muchos ciclos destinados al saxofón, contamos con la obra del italiano Giorgio Netti, que actualmente es uno de los mejores ejemplos del empleo de nuevos lenguajes específicos para un instrumento, así como la obra de Mauricio Sotelo o con los ya muy consolidados “Estudios” de Christian Lauba, pero no poseemos aún un grupo de obras pensadas como un todo, bajo la misma concepción, eso sí enfocada de diferentes maneras bajo la atenta mirada del saxofón. Un buen antecedente lo encontramos en la serie “Zayin” para instrumentos de cuerda del compositor español Francisco Guerrero.



Fragmento de "Ultimo a latto", de Giorgio Netti, para saxofón soprano solo.

Siempre llamaba la atención el gran interés del compositor sobre las técnicas y las nuevas obras dedicadas al instrumento, sobre todo su conocimiento de las piezas escritas con un lenguaje tan propio como el de Alberto Posadas o Mauricio Sotelo; así como el seguimiento que tenía sobre el trabajo de algunos saxofonistas y agrupaciones centroeuropeas. La propuesta de escribir un cuarteto fue inminente, la excusa compositiva era la de ser estrenado en el congreso mundial que se celebró el pasado mes de julio en Escocia. A raíz de ese primer impulso, tras empezar a investigar y buscar una idea en la que fundamentar su obra, Matías decide hacer una serie de obras que partirían del cuarteto y nos llevarían hasta el solo pasando por el trío, el dúo y una obra para una formación mixta (por orden de creación).



Matías Far

El ciclo: “Paraíso”

- “Recuerdo sin saberlo (Metáforas de sombra del paraíso) – Paraíso (I). *Como componer un poema en el margen de una orografía*” para dos saxofones altos (16’). Estreno previsto para el día 16 y 18 de mayo en Basilea (Suiza). Con Rahel Kohler
- “Paraíso (II)” para cuarteto (8’). Estreno previsto para agosto por Art Sound Quartet

- “Después que me he puesto en nada/ Hallo que nada me falta. (Y en el Monte nada)- Paraíso (III)” para trío (6’). No escrita.
- “Selva selvaggia I-Paraíso (IV)” para saxofón alto solo (20’). Estreno previsto para noviembre en Festival de Música Contemporánea de Badajoz.
- “Selva selvaggia II-Paraíso (V)” para saxofón alto y ensemble (dos violines, flauta y percusión). No escrita. Estreno previsto para 2014 por Tamgram Project en Palma de Mallorca.

(Desarrollar) *“Alrededor de un tema central, adquiriendo por trabado crecimiento la contextura y el límite de un verdadero organismo”*

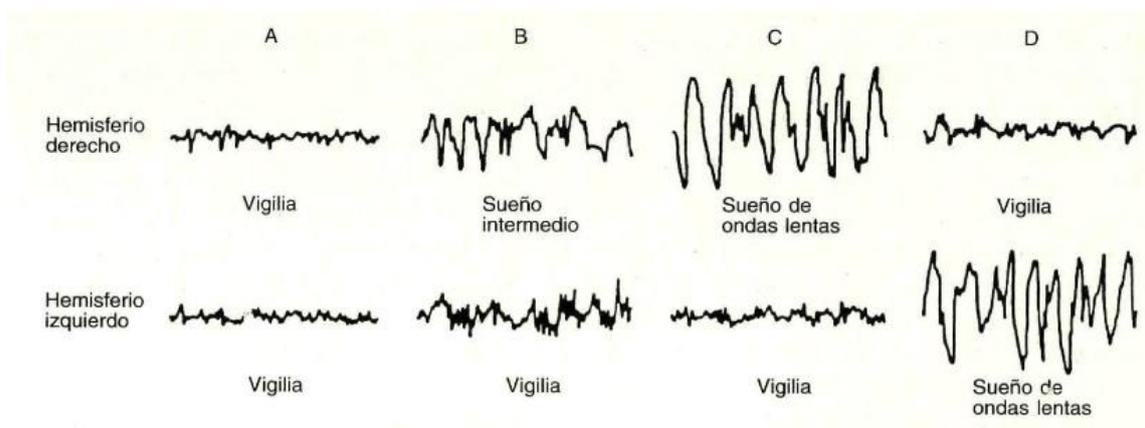
Con estas palabras el poeta Vicente Aleixandre en su libro “Sombra del paraíso” pretende identificar ese “organismo” al que hace referencia en la cita con la idea de paraíso. Pero sería de un paraíso perdido en este caso, ya que trata de lo que pudo ser y no fue, por las circunstancias del momento que le tocó vivir. La cita hace referencia a cómo el compositor entiende la construcción del ciclo, cuya idea generadora es “el cuerpo”, un material orgánico ligado a la idea de desarrollo y transformación, dejar crecer algo hasta convertirse en otra cosa. Para Matías todos los organismos tienen una parte prevista (el ADN) y otra que no lo es, sus experiencias.

Cuando pienso en esa idea del “cuerpo” y todo lo que concierne a él, no puedo dejar de echar la vista a atrás y recordar como la materia se moldea para cambiar de estados en la música del citado Guerrero, una transformación que hace que recordemos las palabras de Antoine Lavoisier, “la materia ni se crea ni se destruye, solo se transforma”. El “hecho musical” está vivo, se puede sentir y se puede palpar. Para el compositor el diseño sonoro está basado en la creación de una imagen sonora, lo más original posible, siempre buscando la exclusividad. Tal imagen sonora depende del instrumento, pero cómo lograrlo, ahí es donde aparece la noción técnica del

instrumento, un fundamento teórico de cómo los diferentes tipos de sonidos generados por el saxofón están conectados, lo que nos da un número de rasgos tanto físicos como psicológicos, los cuales moldean la imagen sonora de dicho cuerpo.

En cuanto al trabajo de la *forma*, Matías busca crear un camino entre paraísos, un viaje a través del sonido. Desde el punto de vista formal, la obra no es una concepción temporal para el receptor, sino la proyección temporal de un organismo. Es muy importante entender que todo sonido no se define solo por lo que nosotros percibimos, sino lo que él llama su “relación inmediata”. La idea importante y última a nivel intelectual del ciclo es concebir el cuerpo como una temporalidad. En cierto modo es una forma de huir del reconocimiento de cosas u objetos sonoros, o pensando de una manera más actual, huir de procesos y pasar a reconocer temporalidades biológicas y orgánicas.

Las cinco piezas nacen de un par de ideas básicas, en primer lugar, tienen gran importancia los “mapas”. Éstos, coordinan una orografía y su tránsito, tienen como función orientar al explorador pero no detallan ni implican un camino ni una forma de llevar a cabo la escritura. Pero, ¿qué aportan estos mapas? La posibilidad de escribir luego la pieza, su tránsito. Como vemos en la imagen que describe el sueño de un delfín, el animal duerme con los dos hemisferios independientes entre sí para de forma conductual vigilar mientras descansa. La condición orgánica del sonido nos ofrece ver el saxofón junto a sus posibilidades como un mapa. Donde el cuerpo estará o fuera o dentro de una escala.



La idea de escala y sus cambios afectan a cómo o, mejor dicho, con qué grado de precisión vemos el organismo (cuánta distancia) incluso con qué forma (completo o incompleto). Pero la escala también afecta a las leyes de temporalidad y espacialidad en las que se mueve el organismo. Como ejemplo y esto nos lleva al otro gran material del ciclo, pensemos en un párpado que cae como si fuese un elemento mayor, una montaña.

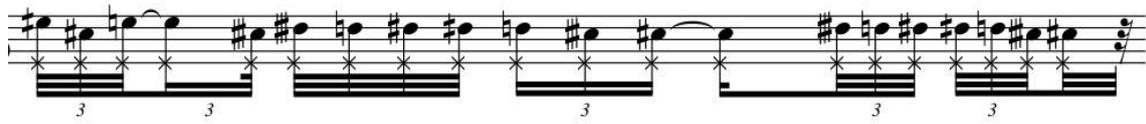
El otro gran eje compositivo del ciclo es “la poética”, entendida como condición sonora orgánica o molecular. Es lo que nos lleva a interpretar el lenguaje como unos códigos de signos. El compositor nos quiere transmitir que el cuerpo es también un lenguaje, un lenguaje donde la lógica sonora entra en competencia con su propio caparazón estético. En el caso de “recuerdo sin saberlo”, el compositor se interesa por la poética de Aleixandre, estudia como a partir del paisaje y su orografía, el escritor consigue que se convierta en expresión de lo poético.

Centrándonos más en aspectos de elementos interpretativos, lo más destacable es que Matías no ve el instrumento como una suma de técnicas o efectos, tampoco por el contrario desde el balance de una serie de ideas y técnicas, sino que para él, el instrumento es la idea. Es muy reseñable el empleo totalmente novedoso del ruido de llave, algo intrínseco y propio del instrumento, un elemento con el que siempre contamos pero muy pocas veces se trabaja como material sonoro con entidad propia.

Le interesan los tipos de sonidos que generan “las llaves”, pero también, cómo la llave articula el sonido. El mismo compositor dice en sus comentarios a las piezas: “Las llaves siempre me han parecido una parte muy interesante del material sonoro, porque son muy poco expresivas y muy difíciles de utilizar por su extremada dificultad perceptiva, luego un material virgen del saxofón y algo parecido al trabajo de un escultor”.

Para conseguir el gesto de su música muchas veces hay que entender el sonido ordinario o el *soffio* como resonancia de ese ruido de llave. Pero es aquí donde situamos la frontera entre si podemos denominarlo ruido o realmente nos encontramos ante un material que por sí mismo es música. Ciertamente, el tratamiento de esta herramienta es muy complejo de llevar a cabo con solvencia, algo que resulta obvio ya que los intérpretes no estamos acostumbrados a trabajar ese “ruido” como algo artístico. Para que funcione el discurso en “Paraíso” hay que moldear y generar un relieve de “armonía de llave”. Esto es algo genial y mágico cuando funciona pues es algo natural, no se trata de un golpeo de las llaves del saxofón, sino de una búsqueda del sonido idóneo para cada momento y para cada llave, en función del carácter y del discurso oculto que forma su resonancia, que este caso es el sonido “normal”.

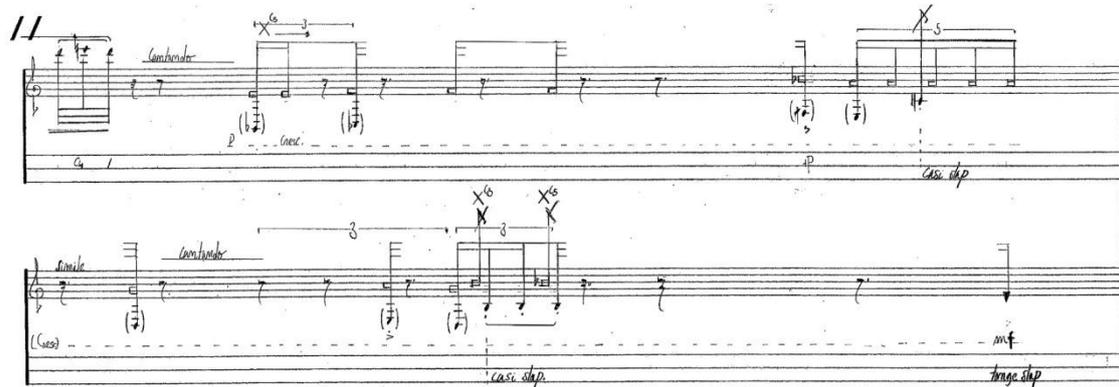
Es, por estos aspectos y algunos más, por los que en mi opinión el ciclo adquiere una cierta importancia a nivel compositivo. Existe una nueva utilización del instrumento, un nuevo lenguaje al igual que ocurre con Netti o con las obras de Aperghis, lo cual implica una dificultad añadida, la de aprender a hablar ese lenguaje, ya que puedes tocar lo que hay escrito y no “sonar nada”, artísticamente hablando. El intérprete debe investigar en los aspectos técnicos del instrumento para poder llegar a la esencia de su música.



Fragmento de "Ps", de Georges Arpegis, para saxofón soprano solo.

A modo de anécdota, después de trabajar y pensar sobre algunos de los pasajes del comienzo de la obra de dúo, hicimos una grabación casera y se la enviamos para que nos diese su opinión, su respuesta fue que las diecinueve primeras veces que lo escuchó no entendía nada pero a la vigésima, sintió algo maravilloso, algo estaba ocurriendo ahí dentro. Es aquí donde radica la dificultad y por lo que es un trabajo precioso, hay investigación, aporte nuevo al instrumento y es un reto para el intérprete.

Veamos algunos ejemplos. Uno de ellos lo podemos ver en este fragmento de “Recuerdo sin saberlo (Metáforas)” donde las dos voces generan una melodía de timbre, la cual se crea con alturas claramente definidas. En este caso se trata de golpear la llave “C5” mientras tienes pulsada la nota que aparece con la cabeza cuadrada, de forma que no el rebote que se crea al pulsar la llave desaparezca.



Éste siguiente fragmento diferencia muy bien cuando una posición debe ser pulsada, generando su propio sonido, y cuanto tiempo debe ser mantenida hasta que levantas dicha posición y de esta forma resulta un nuevo sonido, diferente al de pulsar

las llaves. Es algo con lo que muy pocas veces se cuenta, con el sonido de las llaves al levantarlas, que es menos evidente que al presionarlas, claro está. Pero por otro lado, también está escrita su “resonancia”, en ocasiones no existe, únicamente la propia de las llaves, pero en otras hay sonido con *soffio* (entre aire y sombra de sonido), lo cual genera un discurso extremadamente rico.

The image shows two systems of handwritten musical notation for saxophone. The top system includes markings such as 'sub. 80', 'mf', and 'rit.'. The notation features various note values, rests, and dynamic markings. The bottom system continues the piece with similar notation and includes a 'Pis' marking at the end.

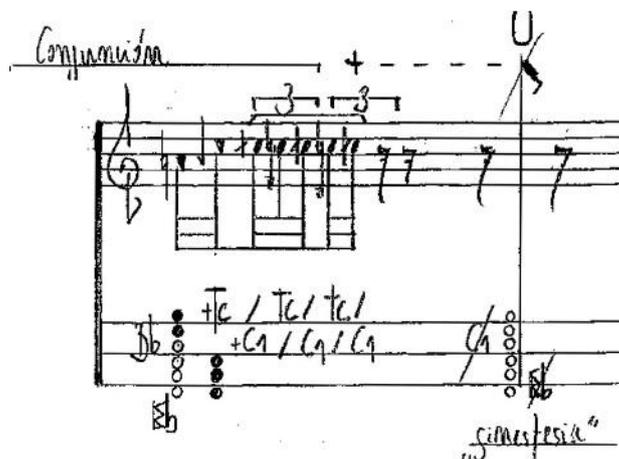
En los pasajes de escritura más convencional como el siguiente, con una escritura más “tradicional” no podemos perder de vista ese fluir natural del susurro que la llave genera, por lo que se crea un nuevo lenguaje, un nuevo horizonte y una ventana de estudio abierta al futuro del instrumento y de la música en cierta medida.

The image shows a single system of handwritten musical notation for saxophone. It includes markings such as 'Pis', 'ad.', and 'pp'. The notation features various note values, rests, and dynamic markings. The bottom staff shows chordal accompaniment with notes like 'G5', 'C5', and 'F5'.

Como podemos ver en las líneas que siempre se sitúan debajo del pentagrama la digitación está muy cuidadosamente pensada, si nos fijamos bien el compositor siempre busca conseguir los sonidos con posiciones bastante cerradas, propias de multifónicos, aunque sin llegar a que esos multifónicos aparezcan, lo cual origina un

sonido más denso y con una sombra espectral continua, muy rica en armónicos. El empleo de posiciones de multifónicos es continuo pero nunca o casi nunca está presente tal y como lo entendemos, es tratado como algo que emana de otro sonido, como consecuencia de algo pero nunca como mero efecto, sino como espectros armónicos que las llaves hacen que se definan o se disparen. El motivo es que para 28 Matías es una herramienta que si no se trata con cariño puede ser un tanto cargante para el oyente.

A lo largo de ese “desarrollo del cuerpo” las reminiscencias al arte son continuas, como encontramos en la pieza para cuarteto, el compositor hace referencia a *“mit Fried und Freud fahr ich dahin”*, un coral utilizado por Bach para su Cantata número 106, el cual inspira en parte el título de una de las arias (Im Paradies). Como ustedes pueden esperar, el coral no está hecho de notas, sino de “ruido y alturas de llaves”. Esta cantata tiene un carácter fúnebre, donde el protagonista se espera que suba al cielo. Todas las piezas del ciclo tocan obras de otros autores que de un modo u otro hablan del paraíso, porque todo paraíso implica un organismo que quiere aspirar a ello. Otras “citas artísticas” por llamarlo de alguna forma las encontramos en las conjunciones entre versos (utilizada para generar ritmo y unidad para el lector) del poema de Aleixandre sobre el que se basa la pieza de dúo, “Recuerdo sin saberlo”, de esta forma y a modo de repetición o porque no de “leitmotiv” se consiguen dividir secciones poéticas y musicales, como podemos ver en el siguiente fragmento:



Hay muchos recursos que pueden llamar la atención al oyente, pero para ir finalizando, comentaré la utilización del movimiento en la obra ya citada de dúo, donde el compositor introduce información de la posición de las campanas con respecto al espacio, busca esa circulación del sonido, el viaje del cuerpo en alguna medida. Con el movimiento se crea una estela de sonido, una sombra, algo entremezclado en el texto de Aleixandre, probablemente lo nostálgico. Se persigue la nostalgia del sonido, unida a un cambio de escala del mismo. Por lo que es aconsejable una sala con cierta resonancia para que la distancia entre intérpretes sea lo más amplia posible y no por ello se pierda el efecto.

A falta de concluir el ciclo, de momento están completos el cuarteto, el dúo y se está trabajando en la obra a solo, encontramos ya una línea clara, podemos discernir una idea sólida, estamos ante una creación que bajo mi punto de vista solo por el estudio humilde y detallado de las posibilidades del instrumento merece ser observada con atención. Actualmente se han iniciado los trámites con algunas instituciones suizas para hacer el ciclo completo en varios festivales. Esperemos tener la oportunidad de presentarla por la península muy pronto, ya que es música para sentir y vivir en el momento, pues por muchas palabras que emplease en describir lo que ocurre sería inútil, es imposible intentar explicar lo inexplicable.

Pedro Pablo CÁMARA TOLDOS