



Rhea, simbología como inspiración compositiva (I).

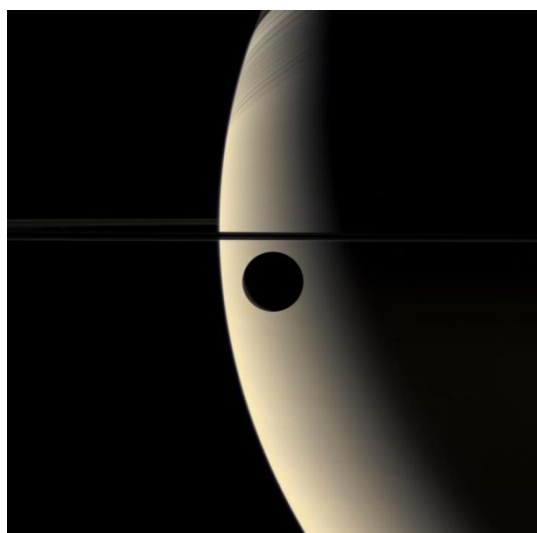
Pedro Pablo Cámara Toldos

Rhea, simbología como inspiración compositiva.

Francisco Guerrero escogió el concurrido mundo de las esferas, tratado desde el pensamiento de la Grecia Clásica, como sugestión para su música y para su obra *Rhea*, para ensemble de saxofones (1988).

En la mitología griega “Crono” se casa con su hermana “Rea”. Crono fue identificado en la Antigüedad Clásica con Saturno. Encontramos ahí la conexión para designar al segundo satélite más grande del planeta con el nombre de “Rea”, hermana y esposa de Crono.

Hablamos de una luna helada, de órbita casi circular, ligeramente inclinada con respecto al ecuador de Saturno. El astrónomo Giovanni Cassini la descubrió en 1672 bautizándola con dicho nombre, aunque no fue hasta que las sondas “Voyager I y II” lanzadas por la NASA en 1977, alcanzaron la órbita de Saturno en 1980 y 1981, pudiendo así contemplar algunos de sus impresionantes primeros planos.



la Grecia Clásica, como sugestión para su música y para su obra *Rhea*, para ensemble de saxofones (1988).

Imagen tomada, por la sonda Cassini, de Rhea, Saturno y los anillos del planeta (crédito NASA/ESA)

Mucho antes de todo esto, la crítica o el escepticismo propio de Aristóteles no demolió la idea de la música de las esferas, que atraviesa nuestra tradición más allá de la Revolución Científica, cuando supuestamente se produce una “desafinación” de los cielos. A lo largo de los siglos, la armonía de las esferas ha dado pie para ser el tema de determinados espectáculos musicales, como los archiconocidos *Intermedios* florentinos de 1589.

En la península el interés acerca del enigma astral queda patente en palabras de San Isidoro de Sevilla: “La relación armónica producida en el universo por la rotación de las

esferas [...] ejerce igual influencia en el microcosmos, de forma tal que es imposible concebir la existencia del hombre sin la perfección de la armonía”.¹

En pleno Renacimiento, J. Kepler (1571-1630) reaviva el viejo y filosófico tema, una mera metáfora para muchos, de la “armonía de las esferas” y lo hace de una forma personal, tan fantástica como única. En contraste con su precedente clásico nos encontramos con un contexto de música polifónica, de entonación justa, dentro de un sistema en el que el sol es el centro del Universo (Copérnico). En los textos del científico alemán encontramos ciertos enunciados que vienen muy a cuento del resultado sonoro y compositivo de *Rhea*:

Dado el movimiento elíptico planetario, cada planeta emite un determinado sonido en glissando, lo que da lugar a una horrible disonancia cósmica que de vez en cuando se convierte en una maravillosa consonancia a seis voces, inaudible por la ausencia del aire intermedio.

Más interesante es la justificación geométrica que nos da para determinar por qué todas las consonancias aparecen dentro del número seis. Debido a que el heptágono no es un polígono regular que pueda construirse con regla y compás (vieja regla platónica), el número siete² no entra en el juego de las proporciones³.

No sabemos si Guerrero conocía la teoría sobre el nacimiento de la acústica como disciplina científica, aunque podemos observar a simple vista y echando un vistazo a la partitura o escuchando la obra que, existen grandes similitudes entre las palabras de Kepler y el resultado auditivo. Claro que para que esa afirmación cobre sentido debemos obviar lo referido a “*inaudible por la ausencia de aire*”.

El descubrimiento citado anteriormente por las sondas Voyager, fue de gran repercusión para la comunidad científica y según periódicos del momento también tuvo eco en la sociedad. Encontramos aquí lo que pudo ser el germen para que Francisco Guerrero esbozara la obra. Las imágenes que las Voyager mostraron son numerosos cráteres en la superficie del satélite originados por colisiones. A su vez, por

¹ En Gómez i Muntané, María del Carmen: *La Música Medieval en España*. (Kassel: Reichenberger, 2001) p. 15.

² Veremos en el análisis como el 7 para Guerrero en *Rhea* va ser una cifra de gran importancia.

³ Contenido extraído en WALKER, D. P.: *Studies in musical science in the late Renaissance* (Londres: WarburgInstitute, University of London, 1978) y en KEPLER, Johannes: *El secreto del Universo* (Madrid: Alianza, 1992)

primera vez, se realizaba una toma de sonido de la “música de las esferas”, el sonido existía gracias a la vibración electrónica. Los sonidos resultantes se producían por el contacto del viento solar con la magnetosfera de los planetas, que libera partículas iónicas con una frecuencia de rango audible.

Por otro lado, si observamos el conjunto de su producción creativa, la inspiración cosmológica se manifiesta como algo consustancial a su pensamiento artístico y musical. “Si miras al campo estás viendo música, las mismas leyes lo rigen todo”, solía decir. Guerrero recupera lo pitagórico desde un punto de vista contemporáneo, ya que como los griegos busca la comprensión de la música en consonancia con las leyes del universo. Y, como gran artista de su época, escoge los elementos que la ciencia de su momento pone a su alcance y que resultan más afines a su personalidad creativa. La estrecha relación del compositor con las teorías físicas del caos o con la geometría fractal –al margen de ser aplicadas a su técnica compositiva– surge de la necesidad de plasmar su fascinación por una naturaleza compleja, armónica y convulsa al mismo tiempo, en una música capaz de estar a la altura de su belleza, tanto en su grado de coherencia interna como en la fuerza de su impacto perceptivo.⁴

La obra, *Rhea* marca un momento importante en la carrera del compositor, a partir de este trabajo muchas de sus obras tendrán como título nombres de estrellas (*Delta Cephei, Rigel*), de cúmulos estelares (*Hyades*) o constelaciones (*Coma Berenices*).

Rhea fue una petición del CDMC con motivo de la IV bienal Madrid-Burdeos⁵ al compositor de Linares, con la intención de ampliar e ir creando un repertorio de entidad para el ensemble de saxofones, empresa que por diferentes motivos no ha terminado de cuajar incluso a día de hoy.

La *premiere* de la obra se produjo el seis de diciembre de 1988 por el “Ensemble Internacional de Saxofones” bajo la batuta de J. M. Londeix en Burdeos (Francia).

Apenas cinco días más tarde, el 11 de diciembre se estrenaba en España, en la Sala de

⁴ Información sacada de Notas al programa del concierto celebrado el 27 de octubre de 2008 en el Auditorio 400 del CDMC (Madrid). Redacción de Juan Carlos Torres.

⁵ Con motivo de la IV Bienal Madrid-Burdeos se sucedieron varios actos entorno al CBA de Madrid. En la jornada del sábado 10 se celebraron tres conciertos de piano a cargo de Carles Santos, Denis Levaillant y Claude Helffer. La jornada de clausura del domingo dio cita el concierto al cual me he referido anteriormente del “Ensemble Internacional de Saxofones” y el espectáculo jazzístico a cargo del grupo “Les passagers du delta”.

Pedro Pablo Cámara Toldos



Jean Marie

(director del estreno)*

Columns del Círculo de Bellas Artes de Madrid, por la misma agrupación⁶, en un concierto clave de la muestra en el que también se interpretó *Formes Coleurs* de Michel Fusté-Lambezat (estreno absoluto), *Spath* de F Rossé, *Mutation Coleurs* de Ch. Lauba y por supuesto, *Rhea*.⁷

En 1990 y con motivo del 150 aniversario del saxofón, se vuelve a representar en el mismo lugar, pero ahora por una agrupación española, el Grupo XXI, de nuevo con el saxofonista francés en la dirección.

Si preguntamos a cualquier músico o musicólogo sobre Francisco Guerrero quizá nos hablarán refiriéndose a aquel que fue maestro de capilla de la catedral de Sevilla en el s. XVI, en pleno Renacimiento, época en la que fue el compositor más ilustre de dicha ciudad y el más famoso de España. Ello es algo de lo que no puede presumir el dedicatario del presente artículo, aunque puede hacerlo de otras muchas cosas, como la de dejar un gran legado compositivo y un grupo de destacados jóvenes compositores que, siguiendo su estela, están llevando “nuestra música” a las más altas cotas.

Hablar del maestro jienense no es, a decir verdad, una tarea sencilla, es tan complejo como su obra o como su personalidad misma. Afirma Stefano Russomano sobre el compositor:

Hay muchas maneras de acercarse a la música de Francisco Guerrero. La mejor forma, sigo pensando, es no saber nada de ella [...] No sabía nada de fractales ni de lógica combinatoria, principios fundamentales para comprender la compleja estructuración de su lenguaje. Ignoraba incluso la existencia del compositor. Pero aquellas partituras irradiaban fuerza y una belleza tan intensas como si estuviesen sonando delante de mí...⁸

⁶ En UMBLE, James C.: *Jean Marie Londeix: Master of modern saxophone*. William H. Street (ed.), (Roncorp Publications, 2000), p. 590.

⁷ HONTAÑÓN, Leopoldo: “Clausura, con triunfo mantenido, de la IV Bienal Madrid-Burdeos”, *ABC*, 13 de diciembre de 1988, p. 100.

⁸ En RUSSOMANO, Stefano. “Francisco Guerrero, por fin”, *Música*, ABCD Guerreros de Valencia, número 718, 5 de noviembre de 2005, p. 13.

*Imagen extraída de <http://www.saxowebquebec.com/wp-content/uploads/2009/12/professionnel.jpg> (última consulta: octubre de 2010).

Tras un período propio de la juventud donde abundan las composiciones de índole experimental y la aleatoriedad, se adentra en una fase de desarrollo compositiva que marcará toda su obra: “la búsqueda del control preciso del resultado sonoro por medio de procedimientos derivados de las matemáticas”.⁹

Es en este momento donde emplea métodos como la “combinatoria” y el de la geometría fractal, procedimientos de componente matemático. De nuevo en palabras de Russomano:

El uso de la lógica combinatoria y de los principios de la teoría matemática de fractales le sirvió a Guerrero para trasladar a la dimensión de los sonidos esa rugosidad propia de la materia viva: la complejidad de la pulsación orgánica. En el caso del compositor español, el método matemático era concertado con una formidable maestría a la hora de modular los grosores y los flujos energéticos de la materia sonora. Como resultado, obtuvo tramas de fascinante concreción.

El método empleado en *Rhea* es el primero de ambos, la combinatoria. Nos encontramos ante una de las etapas clave en cuanto a su nivel compositivo se refiere. Hablar de su técnica compositiva nos llevaría mucho más que unas breves líneas y no es el principal objeto de este artículo. Sin embargo, nos interesan las obras que marcan el “cambio” y muestran la nueva dirección del compositor, las cuales serán *El concierto de cámara* (1977), *Anemos C* (1978), el primer *Zayin* (1983) y *Ariadna* (1984). Podemos observar la evolución y el paso por las diferentes etapas en su gran creación para cuerda, los *Zayin (I-VII)* escritos entre 1983 y 1997, obras que marcarán toda su carrera.

Hay una frase en la que el compositor resume sus ideales e intenciones:

Quiero construir la música como está construido un árbol.

A partir de esta afirmación, podemos sostener que la obra de Guerrero es de tal intensidad que parece ocupar un espacio físico: es tan sólida y concreta como puedan

⁹ En PERÓN CANO, Carlos: *Francisco Guerrero: Matemática y música unidas al servicio de la creación musical*. <http://www.clasicamexico.com/blog/?p=925> (última consulta: enero de 2011).

serlo un árbol o una montaña.¹⁰ El objetivo del jienense era lograr con su música algo cercano a las formas naturales creadas por estructuras muy complejas y con mucho detalle, pero todo ello tratado de manera que permanezca ininteligible.

Rhea, como ya hemos dicho, es una obra que pertenece a su fase de técnica combinatoria. Un buen ejemplo en el empleo de las estrictas leyes de la combinatoria, las cuales podemos observar patentes en el sexteto instrumental que Guerrero compuso en 1977, el *Concierto de cámara*; y por supuesto en su obra *Ars Combinatoria*, compuesta un par de años después, donde se perciben muy claras las intenciones del compositor.

Es, en ese momento, donde el compositor se encuentra en una fase de intensa actividad creadora de la que surgen piezas de una exquisita calidad como *Anemos C*, obra en la que podemos percibir la magnífica estratificación de los diversos planos sonoros, las sonoridades tumultuosas y la rugosidad en las texturas, características todas ellas que aparecen en la literatura de otro gran compositor por el que sentía una gran admiración, Edgar Varèse.

Es en 1988 cuando Guerrero escribe *Rhea*. Apenas cuatro años antes de *Delta Cephei*, donde ya se apunta la que será su gran preocupación en relación con las matemáticas, la geometría fractal.

A menudo, durante el s. XX, se han empleado diversas áreas de las Matemáticas para la creación de música. En concreto, la *Combinatoria* estudia diversos modos de realizar agrupaciones con los elementos de un conjunto, formándolas y calculando su número.¹¹ Se trata de un cambio de mentalidad, de concepto, es un paso a creaciones musicales complejas, en cuanto a capas o voces se refiere. Esto es, si hacemos un recorrido de la música tradicional, vemos como surgen obras para orquesta en ocasiones de texturas muy densas, pero no con demasiadas líneas o voces distintas, o muy distintas; en efecto, muchas de las sinfonías hasta mediados del s. XIX o incluso hasta el s. XX, se pueden tratar como música de cámara llevada a cabo por muchos instrumentistas, en lo que respecta al número de voces que crean el tejido.

¹⁰ En URRERO MARTES, Guzmán: "La música de Francisco Guerrero: Entrevista con Stefano Russomanno". *Cuadernos Hispanoamericanos*. 2006.

¹¹ Contenido extraído de Ildelfonso Aranda y Paco Cuenca en el sitio web: <http://club.telepolis.com/ildearanda/index.html> (última consulta: marzo de 2011).

Con la música del s. XX aparecen trabajos como las obras de Ligeti o los propios de Guerrero, donde buscan la creación de estas masas de una forma más compleja, lo que lleva al empleo de la probabilidad y la combinatoria para perfilar cada línea. Por ejemplo, la mayor o menor probabilidad de aparición de un material junto a otros determina la textura de la capa sonora en cada instante, lo que consigue la transformación de la misma.

La pieza es un reto a nivel interpretativo, ya que se necesitan doce intérpretes con grandes capacidades. El respeto escrupuloso de la partitura es casi una utopía a la que los ejecutantes dedican su valioso tiempo (prueba de ello es que aún no ha sido registrada). El resultado es una espectacular textura que envuelve al oyente, es energía directa al corazón, que transporta los sentidos a ese satélite alrededor de Saturno que es "Rhea". No podemos dejar de citar en este punto el valioso aporte que ofrece el ensemble de saxofones, las posibilidades tímbricas e interpretativas que los 6 diferentes saxofones aportan para crear tan increíble textura.

Después de haber interpretado en diferentes ocasiones y con diferentes grupos la obra, haber realizado un profundo análisis de la misma no puedo sino recordar una consabida ley que, en mi opinión, describe muy bien el devenir de la obra de Guerrero y en concreto de *Rhea*. Se trata de la *ley de la conservación de la energía*, la cual enuncia: "*la energía ni se crea ni se destruye, sólo se transforma*".



PEDRO PABLO CÁMARA TOLDOS es natural de Villanueva de Alcardete (Toledo) y se forma como saxofonista en el “C.P.M. de Alcalá de Henares” con Vicente Toldos. Acaba sus estudios de Grado Superior con “Premio extraordinario final de carrera” en el “Conservatori Superior de les Illes Balears”

con los profesores Andrés Gomis, Rodrigo Vila, J. Miguel Cantero, Yuko Mizutani e improvisación de la música contemporánea con el compositor François Rossé.

Paralelamente se titula en la Universidad Complutense de Madrid como “Maestro en Educación Musical” y realiza la “Licenciatura de Ciencias e Historia de la Música” en la Universidad de la Rioja. Actualmente acaba de realizar “Master Musikalische Performance” en la clase de Marcus Weiss, en la Hochschule für Musik de Basilea (Suiza).

Su formación se amplía junto a músicos como Sergio Azzolini, Rainer Schdmit, Eva Furrer, Petra Hoffmann, JeanMarie Londeix, Felix Renggli, Thomas Indermhule, Alain Damiens, Ernesto Molinari o Claudio M. Mehner, entre otros.

Como intérprete es miembro de Tamgram Project, Art Sound Quartet y Frühlings Ensemble, colabora con otras formaciones como “Orquesta Andrés Segovia”, “Diagonal Ensemble”, “Orquesta La Mancha”, “Orquesta de la Universidad Complutense”, “Orquesta de Alcalá de Henares” y “Ensemble de Música Contemporánea ACA”, con los que ha participado en festivales tales como Escandinavian Saxophone Festival, “Les spaces sonores” y “Festival de Música Española” de Basilea, I, II y III Mallorca Saxophone Festival, Festival de Música Clásica de Segovia, en varias ediciones del Festival de música La Mancha y en Impuls Academy (Graz-Austria).

Destacan sus giras de Juventudes Musicales de España, C.G.S. e Injuve que le han llevado a todos los rincones de la geografía nacional, Portugal, Suecia, Austria, Estonia y Alemania. De su inquietud por el desarrollo del lenguaje del instrumento nace el proyecto junto al compositor Matías Far, “Paraíso”, que consta de 5 obras para diferentes formaciones incluyendo el saxofón en cada una de ellas, donde la búsqueda

Pedro Pablo Cámara Toldos

de un nuevo horizonte es la meta de ambos. Asimismo realiza estrenos de Eun Ji Lee, Juan Gonzalo Arroyo, Alejandro Gómez, Pascal Deuber, López-Montes, entre otros.

Ha recibido más de 20 premios en diferentes concursos nacionales e internacionales, de los cuales destaca el 2º premio en el “38 Concours de musique Lyceum Club” en Lausanne (Suiza), el premio en el “Studentenpreis” de la Asociación suiza de músicos de Bern (Kiefer Hablitzel) y los premios recibidos en la 10ª y 11ª edición del “Concurso de música de cámara Monserrat Alavedra” (Barcelona). Ha realizado 5 grabaciones discográficas de música de cámara con Art Sound Quartet y Hoffmann Quartet con obras de Debussy, Reinhart, Florio, Mendelssohn, Halffter, Tanada, Schmitt, Pierné, Escaich, Glazounov y Vassena.

Es profesor en “Saxophone Academy Art Sound Quartet” (Madrid), en “Aula de Música Cueva” (Toledo) y ha sido invitado para el III Mallorca Saxophone Festival.

www.pedropablocamara.com