



Universidad de Valladolid



**PROGRAMA DE DOCTORADO EN INVESTIGACIÓN
TRANSDISCIPLINAR EN EDUCACIÓN**

TESIS DOCTORAL:
SAXOPHONE +
NUEVAS FORMAS DE EXPRESIÓN CON EL
SAXOFÓN, EL *EXTENDED PERFORMER*

Presentada por **Pedro Pablo Cámara Toldos** para optar al grado de
Doctor/a por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:

Dra. Inés Monreal Guerrero

Dr. Paulo de Assis

2024

Agradecimientos

A María, la cual me ha apoyado durante estos cuatro años, fuiste el impulso definitivo para introducirme en estos estudios.

A mi madre Victoria, por estar siempre ahí.

A Abel, Camilo, José Pablo, Óscar, José Luis y Simon, esta tesis es en parte también vuestra. Trabajar junto a vosotros ha sido una de las grandes experiencias que me llevo en mi trayectoria artística.

A Inés Monreal y Paulo de Assis, os agradezco profundamente por vuestro invaluable conocimiento y vuestra excelente asesoría durante mi doctorado. De vosotros he aprendido no solo sobre investigación, sino también sobre la importancia del cariño y la pasión por la misma.

A Katarina Gurska y todo el equipo del *Instituto Katarina Gurska de investigaciones artísticas* (IKG), por su visión e insaciable deseo de ofrecer oportunidades para el arte y la música en España, gracias por hacer posible este estupendo programa tan necesario de investigación artística.

A la *UVa* por acoger una investigación artística en su programa de doctorado y por su magnífico trato y recepción.

A todos los programadores, festivales y salas de concierto que han posibilitado que esta investigación se realice de forma práctica, viviendo la experiencia junto al público.

Por último, al comité de evaluación y a todo aquel que desee adentrarse en las siguientes líneas.

Índice de Tablas

Tabla 1. Cronograma del proceso de investigación	p. 158
Tabla 2. Estructura de <i>POV</i> de Óscar Escudero	p. 184
Tabla 3. Estructura de <i>Between me and myself V</i> de Andreas Frank.....	p. 200
Tabla 4. Estructura de <i>Self-reflecting Next To Beside Besides</i> de Simon Steen-Andersen	p. 215
Tabla 5. Estructura de <i>Eídon/Eikón</i> de Abel Paul	p. 228

Índice de Figuras

Figura 1. Fragmento de <i>Ps</i> de Georges Aperghis.....	p. 61
Figura 2. Fragmento de <i>Paraíso</i> de Matías Far	p. 62
Figura 3. Fragmento de <i>Paraíso</i> de Matías Far	p. 64
Figura 4. Fragmento de <i>Paraíso</i> de Matías Far	p. 64
Figura 5. Fragmento de <i>Paraíso</i> de Matías Far	p. 65
Figuras 6 y 7. Fragmentos de <i>Paraíso</i> de Matías Far	p. 66
Figura 8. Fragmento de <i>Necessità d'interrogare il cielo</i> de Giorgio Netti	p. 72
Figura 9. Fragmento de <i>Necessità d'interrogare il cielo</i> de Giorgio Netti	p.72
Figuras 10, 11, 12 y 13. Fragmentos de <i>Necessità d'interrogare il cielo</i> de Giorgio Netti	p. 73
Figura 14. Fragmento de <i>Necessità d'interrogare il cielo</i> de Giorgio Netti	p. 73
Figuras 15 y 16. Fragmentos de <i>Necessità d'interrogare il cielo</i> de Giorgio Netti	p.74
Figura 17. Fragmento de <i>Necessità d'interrogare il cielo</i> de Giorgio Netti	p. 74
Figura 18. Fragmento de <i>Materia Oscura</i> de Nadir Vassena.....	p. 80
Figura 19. Fragmento de <i>Materia Oscura</i> de Nadir Vassena.....	p. 80
Figura 20. Fragmento de <i>Materia Oscura</i> de Nadir Vassena.....	p. 81
Figura 21 y 22. Fragmento de <i>Materia Oscura</i> de Nadir Vassena.....	p. 81
Figura 23. Fragmento de <i>Materia Oscura</i> de Nadir Vassena.....	p. 82
Figura 24. Fragmento de <i>Materia Oscura</i> de Nadir Vassena.....	p. 82
Figura 25. Fragmento de <i>Materia Oscura</i> de Nadir Vassena.....	p. 82
Figura 26. Fragmento de <i>Materia Oscura</i> de Nadir Vassena.....	p. 83

Figura 27. Fragmento de <i>wq 132 à creux perdu</i> de José Luis Torá.....	p. 84
Figura 28. Fragmento de <i>wq 132 à creux perdu</i> de José Luis Torá.....	p. 85
Figura 29. Fragmento de <i>wq 132 à creux perdu</i> de José Luis Torá.....	p. 88
Figura 30. Tabla de tempi para la obra <i>wq 132 à creux perdu</i> de José Luis Torá .	
	p. 89
Figura 31. Fragmento de <i>wq 132 à creux perdu</i> de José Luis Torá.....	p. 90
Figura 32. Fragmento de <i>wq 132 à creux perdu</i> de José Luis Torá.....	p. 91
Figura 32b. Fragmento de <i>wq 132 à creux perdu</i> de José Luis Torá.....	p. 91
Figura 33. Fragmento de <i>wq 132 à creux perdu</i> de José Luis Torá.....	p. 92
Figura 34. Fragmento de <i>wq 132 à creux perdu</i> de José Luis Torá.....	p. 92
Figura 35. Fragmento de la partitura de <i>Saxony</i> de James Tenney	p. 95
Figura 36. Fragmento de <i>Voilements</i> de Jean-Claude Risset	p. 99
Figura 37. Fragmento de <i>Quimera y Fantasma</i> de Abel Paul.....	p. 103
Figura 38. Fotograma del vídeo de <i>Karaoke Rebranng!</i> de Michael Beil	p. 106
Figura 39 . Fotograma del vídeo de <i>Mimikry</i> de Michael Beil	p. 106
Figura 40. Fotograma de <i>Hello!</i> con el compositor, Alexander Schubert, en la imagen	
	p. 107
Figura 41 . Fotograma de <i>NO Studies 1</i> de Alberto Bernal.....	p. 108
Figura 42. Fotograma de <i>-Tiest</i> de José Pablo Polo	p. 110
Figuras 43 y 44 . Leyenda escénica de <i>Entführung</i> de Karlheinz Stockhausen....	p. 119
Figura 45 . Fragmento de <i>Axe à 4</i> de Ernest H. Papier	p. 124
Figura 46. Fotograma de <i>Paraíso</i> de Matías Far	p. 128
Figura 47 . Fragmento de <i>Paraíso</i> de Matías Far	p. 129
Figura 48. Fragmento de <i>Paraíso</i> de Matías Far	p. 130

Figura 49. Fotograma de <i>Better out than in</i> de José Pablo Polo	p. 131
Figura 50 . Indicaciones para la gestualidad en <i>Better out than in</i> de José Pablo Polo	
p. 131	
Figura 51. Fragmento de <i>Better out than in</i> de José Pablo Polo	p. 132
Figura 52. Fragmento de <i>Égloga</i> de David Moliner	p. 133
Figura 53. Taxonomía de tipos de estratos expuesta en <i>Logic of experimentation</i> de Paulo de Assis	p. 151
Figura 55. Fotografía durante la interpretación de <i>Between me and myself V</i> de Andreas E. Frank	p. 171
Figura 55. Posiciones del concierto <i>Saxophone</i> +.....	p. 172
Figura 56. Esquema para la instalación de <i>POV</i> de Óscar Escudero	p. 180
Figura 57. Fotograma de <i>POV</i> de Óscar Escudero	p. 185
Figura 58. Fragmento de <i>POV</i> de Óscar Escudero	p. 187
Figura 59. Fragmento de <i>POV</i> de Óscar Escudero	p. 188
Figura 60. Fragmento de <i>POV</i> de Óscar Escudero	p. 188
Figura 61. Multifónicos empleados en <i>POV</i> de Óscar Escudero	p. 189
Figura 62. Fragmento de <i>POV</i> de Óscar Escudero	p. 190
Figura 63. Fragmento de <i>POV</i> de Óscar Escudero	p. 190
Figura 64. Fragmento de <i>POV</i> de Óscar Escudero	p. 191
Figuras 65 y 66. Fragmentos de <i>POV</i> de Óscar Escudero	p. 191
Figura 67. Fragmento de <i>POV</i> de Óscar Escudero	p. 192
Figura 68. Fragmento de <i>POV</i> de Óscar Escudero	p. 193
Figura 69. Fragmento de <i>POV</i> de Óscar Escudero	p. 194
Figura 70. Fragmento de <i>POV</i> de Óscar Escudero	p. 195

Figura 71. Esquema para la instalación de *Between me and myself V* de Andreas E. Frank
p. 197

Figura 72. Fotograma del vídeo de *Between me and myself V* de Andreas Frank
p. 201

Figura 73. Fragmento de *Between me and myself V* de Andreas Frankp. 203

Figura 74. Leyenda de *Between me and myself V* de Andreas Frank.....p. 203

Figura 75. Fragmento de *Between me and myself V* de Andreas Frankp. 204

Figura 76. Fragmento de *Between me and myself V* de Andreas Frankp. 204

Figuras 77, 78 y 79. Esquema gestual de *Between me and myself V* de Andreas Frank.
p. 205

Figura 80. Leyenda de gestos de *Between me and myself V* de Andreas Frank....p. 206

Figura 81. Fotograma de *Between me and myself V* de Andreas Frank.p. 206

Figura 82. *Patch* de *Max MSP* de *Between me and myself V* de Andreas Frank. .
p. 207

Figura 83. Fotograma de *Between me and myself V* de Andreas Frank.p. 209

Figura 84. Fotograma de *Between me and myself V* de Andreas Frank.....p. 210

Figura 85. Fotograma de *Between me and myself V* de Andreas Frank.....p. 210

Figura 86. Fotograma de *Self-reflecting Next To Beside Besides* de Simon Steen-Andersen.
p. 214

Figura 87. Fragmento de *Self-reflecting Next To Beside Besides* de Simon Steen-Andersen.
p. 217

Figura 88. Fragmento de *Self-reflecting Next To Beside Besides* de Simon Steen-Andersen.
p. 217

Figura 89. Fragmento de *Self-reflecting Next To Beside Besides* de Simon Steen-Andersen.
p. 218

Figura 90. Fragmento de *Self-reflecting Next To Beside Besides* de Simon Steen-Andersen.
p. 219

Figura 91. Fotograma de *Self-reflecting Next To Beside Besides* de Simon Steen-Andersen.
p. 220

Figura 92. Fotograma de *Self-reflecting Next To Beside Besides* de Simon Steen-Andersen.
p. 221

Figura 93. Fragmento de *Eídon/Eikón* de Abel Paul.....p. 228

Figura 94. Fragmento de *Eídon/Eikón* de Abel Paul.....p. 230

Figura 95. Leyenda de la gestualidad de la campana con respecto al altavoz en *Eídon/Eikón*
de Abel Paul.p. 233

Figura 96. Leyenda de la gestualidad de la campana con respecto al altavoz en *Eídon/Eikón*
de Abel Paul.p. 233

Figura 97. Leyenda de la gestualidad de la campana con respecto al altavoz en *Eídon/Eikón*
de Abel Paul.p. 233

Figura 98. Fragmento de *Eídon/Eikón* de Abel Paul.....p. 234

Figura 99. Fragmento de *Eídon/Eikón* de Abel Paul.....p. 235

Figura 100. Fragmento de *Eídon/Eikón* de Abel Paul.p. 235

Figura 101. Fragmento de *Eídon/Eikón* de Abel Paul.....p. 236

Figura 102. Fragmento de *Eídon/Eikón* de Abel Paul.....p. 236

Figura 103. Estructura para el ambiente sonoro de *Disappeared Quipu[s]*.....p. 238

Figura 104. Diferentes spring drums para *Disappeared Quipu[s]*.....p. 239

Figura 105. Esquema de instalación del ambiente sonoro de *Disappeared Quipu[s]*.

p. 240

Figura 106. Análisis estructural y material de *Disappeared Quipu[s]*.p. 244

Figura 107. Fragmento de *Disappeared Quipu[s]*.p. 245

Figura 108. Fragmento de *Disappeared Quipu[s]*.p. 246

Figura 109. Fragmento de *Disappeared Quipu[s]*.p. 246

Figura 110. Fragmento de *Disappeared Quipu[s]*.p. 247

Figura 111. Fragmento de *Disappeared Quipu[s]*.p. 247

Índice de la Tesis

Introducción	p. 20
I. Formatos de concierto, público y dinámica de colaboración artística	p. 20
II. Con el saxofón	p. 22
III. Gestualidad en la música instrumental	p. 24
IV. Influencia tecnológica	p. 25
V. Los objetivos de la investigación	p. 27
VI. Estructura de la tesis	p. 28
VI.I. Primera parte. Marco teórico y metodología	p. 29
VI.II. Segunda parte. Resultados y conclusiones	p. 30
VII. Epílogo	p. 31
Parte I	
<i>CAPÍTULO 1. LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS EN EL SAXOFÓN</i>	p. 33
I.1. Introducción	p. 33
I.1.1 Contexto histórico y evolución de las técnicas extendidas	p. 33
I.1.2. Impacto del desarrollo tecnológico	p. 35
I.1.2.1. La Música electroacústica y concreta	p. 35
I.1.2.2. La música concreta instrumental	p. 37
I.1.3. Relevancia de las técnicas extendidas en la música actual	p. 37
I.1.4. El saxofón y las técnicas extendidas	p. 39
I.2. Definición	p. 40
I.2.1. Métodos	p. 42
I.3. Asimilación en el saxofón	p. 45

CAPÍTULO 2. EVOLUCIÓN Y ESTUDIO DE LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS A TRAVÉS DEL REPERTORIO. ESTUDIO DE CUATRO EJEMPLOS, OBRAS DE

FAR, NETTI, VASSENA Y TORÁp. 52

II.1. Primeras obras para saxofón solo o con pianop. 53

II.2. *Paraíso*. Matias Farp. 57

II.2.1. El ciclop. 58

II.2.2. Influenciasp. 60

II.2.3. Materialesp. 62

II.3. *Necessità d'interrogare il Cielo*. Giorgio Netti.....p. 67

II.3.1. Estructurap. 67

II.3.2. Influenciasp. 68

II.3.3. Materiales y forma.....p. 69

II.3.4. Recursos e interpretación.....p. 71

II.4. *Materia Oscura*. Nadir Vassenap. 75

II.4.1. Influenciasp. 77

II.4.2. Forma.....p. 77

II.4.3. Recursos e interpretación.....p. 79

II.5. *Wq 132 à creux perdu*. José Luis Toráp. 83

II.5.1. Influenciasp. 89

II.5.2. Forma.....p. 89

II.5.3. Recursos e interpretación.....p. 90

CAPÍTULO 3. ANTECEDENTES DE OBRAS PARA SAXOFÓN, MEDIOS

ELECTRÓNICOS Y VÍDEOp. 94

III.1. Introducciónp. 94

III.2. Primeras obras para saxofón y electrónica.....	p. 95
---	-------

III.2.1. <i>Saxony</i>	p. 95
------------------------------	-------

III.2.2. <i>Image</i>	p. 96
-----------------------------	-------

III.2.3. <i>Aulodie</i>	p. 97
-------------------------------	-------

III.2.4. <i>Voilements</i>	p. 97
----------------------------------	-------

III.2.5. <i>Entführung</i>	p. 99
----------------------------------	-------

III.2.6. <i>Edentia</i>	p. 100
-------------------------------	--------

III.2.7. <i>El gran cabrón y Quimera y fantasma</i>	p. 101
---	--------

III.3. Primeras manifestaciones con vídeo y electrónica	p. 103
---	--------

CAPÍTULO 4. LA GESTUALIDAD EN EL REPERTORIO DEL SAXOFÓN Y EL CONCIERTO COMO OBRA

p. 111

IV.1. Introducción.....	p. 111
-------------------------	--------

IV.2. Antecedentes y primeras obras que incorporan la gestualidad en el repertorio de saxofón	p. 115
---	--------

IV.2.1. Primeras obras gestuales con saxofón	p. 117
--	--------

IV.2.1.1. Stockhausen	p. 117
-----------------------------	--------

IV.2.1.2. Kagel.....	p. 120
----------------------	--------

IV.2.1.3. Globokar	p. 121
--------------------------	--------

IV.2.1.4. Otros antecedentes. De Vries, Louvier, Papier, Aperghis, Sciarrino, Havel	p. 123
---	--------

IV.3. La gestualidad en la música actual para saxofón	p. 126
---	--------

IV.4. El Concierto como obra.....	p. 134
-----------------------------------	--------

IV.4.1. Algunos Ejemplos de Concierto como obra	p. 135
---	--------

CAPÍTULO 5. DISEÑO Y METODOLOGÍA DEL ESTUDIO DE INVESTIGACIÓN

p. 141

V.1. Introducciónp. 141

V.2. Diseño de la investigación y metodologíap. 144

V.2.1. Problema objeto de estudiop. 144

V.2.2. Preguntas de la investigaciónp. 147

V.2.3. Tipo de diseñop. 149

V.2.3.1. La práctica en la investigación artística, metodología multidisciplinar

p. 150

V.2.3.1.1. *Logic of Experimentation*, una propuesta de metodología artística por

Paulo De Assisp. 150

V.2.3.1.2. Metodología artística multidisciplinarp. 152

V.3. Cronología del Proceso de Investigaciónp. 157

V.3.1. Fases prácticas. Metodología multidisciplinarp. 158

V.3.1.1. Previa (2013-2020)p. 159

V.3.1.2. Durante (2020 - 2023)p. 160

V.3.1.3. En Vivo (2024 -)p. 161

V.3.2. Fase musicológicap. 161

V.4. Análisis de credibilidad del estudiop. 162

Parte II

CAPÍTULO 6. RESULTADOS Y DISCUSIÓN. SAXOPHONE +p. 166

VI.1. *Saxophone* +p. 168

VI.1.1. Obrasp. 168

VI.1.2. Espacio y escenap. 169

VI.1.3. Esquema para la disposición espacial de la escena.....	p. 170
VI.1.4. Dramaturgia.....	p. 173
VI.1.5. Público	p. 175
VI.1.6. Iluminación	p. 176
VI.1.7. Rider técnico	p. 176
VI.1.8. Equipo técnico.....	p. 177
VI.2 Análisis de las obras.....	p. 178
VI.2.1. <i>P.O.V.</i>	p. 179
VI.2.1.1. Ficha.....	p. 179
VI.2.1.2. Génesis, fase de estudio y estreno.....	p. 181
VI.2.1.3. Análisis.....	p. 183
VI.2.1.3.1. Estructura	p. 183
VI.2.1.3.2. Materiales.....	p. 186
VI.2.1.3.2.1. Sonoros.....	p. 186
VI.2.1.3.2.2. Gestuales	p. 190
VI.2.1.3.2.3. Electrónica y vídeo.....	p. 192
VI.2.1.4. <i>A posteriori</i>	p. 195
VI.2.2. <i>Between Me and Myself V</i>	p. 196
VI.2.2.1 Ficha.....	p. 196
VI.2.2.2. Génesis, fase de estudio y estreno.....	p. 198
VI.2.2.3 Análisis.....	p. 200
VI.2.2.3.1. Estructura	p. 200
VI.2.2.3.2. Materiales.....	p. 202
VI.2.2.3.2.1. Sonoros.....	p 202

VI.2.2.3.2.2. Gestuales	p. 204
VI.2.2.3.2.3. Electrónica y Vídeo	p. 207
VI.2.2.4. <i>A posteriori</i>	p. 211
VI.2.3. <i>Self-Reflecting Next to Beside Besides</i>	p. 211
VI.2.3.1. Ficha.....	p. 211
VI.2.3.2. Génesis, fase de estudio y estreno.....	p. 213
VI.2.3.3. Análisis.....	p. 215
VI.2.3.3.1. Estructura	p. 215
VI.2.3.3.2. Materiales	p. 216
VI.2.3.3.2.1. Sonoros.....	p. 216
VI.2.3.3.2.2. Gestuales	p. 219
VI.2.3.3.2.3. Electrónica y vídeo.....	p. 219
VI.2.3.4. <i>A posteriori</i>	p. 221
VI.2.4. <i>Eidolon/Eikón</i>	p. 222
VI.2.4.1. Ficha.....	p. 222
VI.2.4.2. Génesis, fase de estudio y estreno.....	p. 225
VI.2.4.3. Análisis.....	p. 227
VI.2.4.3.1. Estructura	p. 227
VI.2.4.3.2. Materiales	p. 232
VI.2.4.3.2.1. Con el saxofón. Gestuales	p. 232
VI.2.4.3.2.2. Desde el saxofón. Sonoros	p. 234
VI.2.4.4. <i>A posteriori</i>	p. 237
VI.2.5. <i>Disappeared Quipu[s]</i>	p. 237
VI.2.5.1. Ficha.....	p. 237

VI.2.5.2. Génesis, fase de Estudio y estreno	p. 242
VI.2.5.3. Análisis.....	p. 244
VI.2.5.3.1. Estructura	p. 244
VI.2.5.3.2. Materiales.....	p. 245
VI.5.4. <i>A posteriori</i>	p. 248
VI.3. Discusión	p. 248
CAPÍTULO 7. CONCLUSIONES, PROPUESTAS DE FUTURO Y LÍMITES DE LA INVESTIGACIÓN	p. 254
VII.1. Limitaciones del estudio y propuestas de futuro	p. 257
Referencias	p. 260
Anexos	p. 272

INTRODUCCIÓN

El siglo XXI y su dinámica social imponen la necesidad de desarrollar nuevas modalidades de expresión artística con un potencial educativo significativo. Coincidiendo con la opinión de investigadores como John Sloboda, el formato convencional de concierto y las prácticas interpretativas tradicionales están mostrando signos de estancamiento, demandando así la emergencia de una voz adaptada a esta transformación (Sloboda, 2001).

La omnipresencia de la tecnología en la esfera social contemporánea, junto con el creciente valor otorgado a la dimensión educo-audiovisual, subrayan la urgencia de emprender investigaciones que exploren las diversas posibilidades del concierto. Este concepto debe ser entendido no solo como un evento de representación musical, sino más bien como un acto artístico que se desarrolla en interacción con un nuevo tipo de público, enraizado en una sociedad altamente tecnológica (Saunders, 2019).

I. Formatos de concierto, público y dinámica de colaboración artística

El presente proyecto de investigación artística busca establecer, dentro de un doctorado en mención industrial y mediante la práctica artística e instrumental, un formato de concierto diferente, con obras inéditas creadas para saxofón y con recursos multimedia. De nuevo de acuerdo con Sloboda, el cual analiza las tendencias que están transformando el mundo de la música, incluyendo la emergencia de nuevos formatos de concierto (Sloboda, 2001). Se busca crear un programa de concierto que sirva como objeto de estudio y guía para las emergentes manifestaciones artísticas que buscan introducir al público como agentes sociales activos en la transformación y apreciación de la obra musical (Cook, 2019).

De acuerdo con Abramović (2016: "El arte no es algo que haces solo. Es algo que haces con otras personas" (p. 12). En el marco del proyecto de investigación, se ha trabajado

estrechamente con reconocidos festivales y artistas internacionales, buscando dotar nuestra investigación de numerosas herramientas e hipótesis. Asimismo, hemos recibido la influencia de Kester, para el que la colaboración es una forma de generar arte que es más grande que la suma de sus partes (Kester, 2011).

Destacan en este aspecto nuestras colaboraciones con el grupo de teatro musical *Opera Lab* de Berlín en la *Staatsoper* de Berlín y en *Musiktheatertage Wien* (Viena); junto a *Proyecto Ocnos* en el Teatro Real y *Teatro de la Abadía* de Madrid. Asimismo, en la faceta de solista se ha colaborado con compositores como Óscar Escudero, Andreas Frank, José Pablo Polo, David Moliner, Abel Paul, Camilo Méndez o Simon Steen-Andersen. Estas colaboraciones han resultado en la creación de obras escénicas que constituyen el núcleo y objeto de esta investigación. Además, la colaboración directa con creadores y directores de escena ha sido fundamental para vincular al intérprete desde el inicio al acto creativo. En este sentido, se ha trabajado con compositores como Evan Gardner, Germán Alonso, Bernard Lang o Salvatore Sciarrino, y con directores de escena como Jürgen Flimm, Iñigo Giner Miranda, Rafael Villalobos o Michael Höppner.

La colaboración es de suma importancia en este proyecto, ya que la investigación interdisciplinar busca que el intérprete esté íntimamente ligado al proceso creativo desde sus etapas iniciales. Se reconoce que la creación artística surge no solo del compositor, sino también del intérprete, quien desempeña un papel fundamental en la concepción y realización de la obra. Además, se considera esencial involucrar al público como un elemento potencialmente activo en la experiencia artística. En definitiva y coincidiendo con Bishop (2006), pensamos que el trabajo colaborativo puede ser una forma de desafiar las estructuras de poder tradicionales en el mundo del arte.

Una de las metas fundamentales de este proyecto es trasladar el hecho artístico de manera informal a diversos grupos sociales vinculados a entornos musicales innovadores. Este enfoque busca fomentar la participación del público y promover una mayor apreciación y comprensión de la música contemporánea, contribuyendo así a la difusión y diversificación de la cultura musical en la sociedad. El trabajo colaborativo puede ser una forma de construir comunidad y crear un sentido de pertenencia (Lippard, 2018).

Entendemos el concierto como un objeto artístico en sí mismo, se ha pretendido investigar sobre nuevos formatos de comunicación y expresión artística con la audiencia, analizar los ya existentes y desarrollar otros, centrándose en el saxofón como instrumento principal.

Es importante reconocer que tanto el público como las manifestaciones artísticas están en constante evolución. Por lo tanto, es necesario adaptarse a estos cambios y estar abiertos a nuevas formas de expresión y comunicación a través de la música.

II. Con el saxofón

Consideramos que todos somos compositores y que los instrumentos musicales no deben ser percibidos como elementos restrictivos que limiten nuestro campo de acción y estudio. Por el contrario, los vemos como vehículos de expresión con un potencial infinito que debemos explorar plenamente. Además, consideramos que estos instrumentos desempeñan un papel crucial como herramientas educomunicativas para conectar con la sociedad.

A pesar de que el saxofón se considera un instrumento relativamente reciente debido a su aparición hacia la mitad del siglo XIX, posee una rica historia y tradición. Según Parker (2008), "el saxofón es un instrumento que puede ser utilizado para crear una amplia gama de sonidos" (p.17). En nuestra investigación, no nos limitamos simplemente a experimentar con

los recursos sonoros del instrumento. Por el contrario, reconocemos que las técnicas extendidas son parte inherente del saxofón y las empleamos con un propósito más amplio. Estas técnicas se utilizan en función del lenguaje artístico único de cada obra y del concepto de concierto-representación que buscamos transmitir.

Nuestra observación de la situación actual respecto a los intereses de los intérpretes de saxofón nos lleva a reflexionar sobre el predominio de un enfoque centrado principalmente en la técnica y en la exhibición de ciertos sonidos llamativos que puedan captar la atención del público de manera inmediata. Como consecuencia, las obras generadas bajo estos códigos compositivos reciben una atención desproporcionada, lo cual está contribuyendo a la proliferación de un repertorio que no responde a nuestros objetivos investigativos.

En nuestro estudio, nos asociamos con cada creador con el propósito de elevar el saxofón a un estado puramente artístico. Concebimos este instrumento como una herramienta y un vehículo para la expresión artística, donde su papel no se limita a ser el único centro de atención. En lugar de ello, buscamos integrarlo de manera orgánica en un contexto más amplio, donde su función sea complementaria a la experiencia artística general que deseamos transmitir.

De los años 1970 datan las primeras obras con un lenguaje idiomático para saxofón, un lenguaje propio, el cual no podría ser realizado con otro instrumento. La experimentación surgida en el siglo XX trajo consigo que los idiomas propios de cada instrumento se diversificasen, obteniendo así partituras más especializadas y focalizadas en los recursos propios de cada uno de ellos. Ejemplos incluyen la *Sonata* de E. Denisov (1973), *Le Frêne Égare* (1978) de F. Rossé o *Périple* (1978) de P. Méfano. No obstante, es evidente que el repertorio dedicado al saxofón ha experimentado un crecimiento cuantitativo notable en comparación con su desarrollo cualitativo. En la actualidad, nos encontramos en un punto en

el que no es imprescindible generar más obras para este instrumento; más bien, podemos centrar nuestra investigación en la búsqueda de la excelencia y la calidad en la música compuesta para saxofón. En palabras de Berio (1998): "El saxofón es un instrumento con un gran potencial para la expresión musical" (p. 124).

Nuestro pensamiento se centra en priorizar la calidad sobre la cantidad, enfocándonos en el desarrollo y la promoción de obras que destaquen por su originalidad, profundidad artística y relevancia cultural y social. De este modo, contribuiremos a enriquecer el repertorio del saxofón con composiciones significativas y perdurables que alimenten su evolución como instrumento y fortalezcan su posición en el ámbito musical contemporáneo de manera definitiva.

III. Gestualidad en la música instrumental

Ya en la década de 1970, autores como Stockhausen, con su célebre *In Freundschaft*, y más tarde Mauricio Kagel, con su obra *Zwei Akte*, comenzaron a concebir la expresión instrumental como algo más allá del mero sonido. Sin embargo, en estos años finales del s. XX, el saxofón tampoco fue un objeto de estudio en términos escénicos por parte de los compositores, su música siguió siendo mayoritariamente instrumental. Solo contamos con algunos ejemplos anecdóticos, como la coreografía escrita de la obra *Cinetic* (2000) de Christophe Havel.

En la actualidad, con la creciente inmersión de los medios electrónicos en la vida artística, el papel del intérprete ha evolucionado hacia el de un "actor mediático". Estos artistas están capacitados para abordar su instrumento de formas innovadoras, seguir una escenografía, recitar un texto o incluso interpretar otros instrumentos (Auslander, 2022). Esto queda evidenciado en casos de jóvenes autores, como los mencionados anteriormente, entre ellos Elena Rykova, Camilo Méndez, Ricardo Eizirik, Fran Cabeza de Vaca, Yiran Zao, así

como artistas consagrados como Simon Steen Andersen, Alberto Bernal, Johannes Kreidler, Alexander Schubert, Georges Aperghis, Stefan Prins, entre otros.

La corriente se presenta de la mano de expresiones en torno al teatro musical, donde el intérprete es parte de la escena y pasa a ser el objeto de estudio. El *performer* es un intérprete preparado para cualquier tipo de manifestación artística que cuenta con el público como un elemento más dentro de todo ello (Lizarazu, 2022). Del mismo modo, se persigue difuminar las líneas que definen a cada manifestación artística, en beneficio de la interdisciplinariedad.

El proyecto de investigación está enmarcado dentro de la sublínea de investigación del presente programa de doctorado en *Investigación Transdisciplinar en Educación*. Nos centramos, principalmente, en el impacto social de la educación artística en la sociedad, desarrollando un proyecto artístico integrador e innovador que permita ampliar horizontes de interpretación con el saxofón como instrumento principal.

IV. Influencia tecnológica

La tecnología juega un papel fundamental en la investigación como medio para poder desarrollar el proceso creativo artístico vinculado, en parte, a conocer el impacto social del mismo en el público. Ese público será un elemento más de la interpretación y, de esta forma, se analizarán las distintas vías para el aumento del interés de la sociedad por la experimentación sonora y visual. Citando a Manovich (2001): "las nuevas tecnologías no solo cambian la forma en que creamos y consumimos arte, sino también la forma en que pensamos sobre el arte" (p. 55). La pretensión de educar y formar a un nuevo público más activo con el instrumentista, que posibilite nuevos lenguajes de comunicación más próximos a los trabajos experimentales artísticos que se están llevando a cabo en el resto de Europa, es importante dentro de nuestra investigación.

Del mismo modo, la integración de recursos de diversa índole vinculados con la electrónica, el vídeo, la proyección o la iluminación constituye una parte integral de los modos de expresión desarrollados en este proyecto, y ejerce una influencia directa en la música que se ha concebido y ejecutado. Sin embargo, es importante resaltar que la tecnología, al igual que las diversas técnicas del saxofón, se percibe como un medio al servicio de la manifestación artística, y no como un fin en sí misma.

Buscamos comprender que la tecnología, si bien posee un evidente poder de impacto, no debe eclipsar la expresión artística en sí misma. En cambio, su aplicación debe estar orientada hacia el enriquecimiento y la amplificación de la experiencia musical, permitiendo una mayor exploración y expresión creativa dentro del contexto de la obra. De esta manera, se promueve una integración armoniosa entre lo tecnológico y lo artístico, donde cada elemento contribuye a la realización de una visión artística más completa y enriquecedora.

No somos expertos destacados en el manejo de medios tecnológicos, aunque tenemos competencia digital a nivel usuario, por ello se hace evidente la necesidad de buscar la asistencia de técnicos experimentados en esta área para poder desarrollar dichos recursos en beneficio de nuestros objetivos artísticos.

La colaboración con profesionales especializados en tecnología nos ha permitido aprovechar al máximo el potencial de estos medios y garantizar la calidad técnica y artística de nuestras producciones. Al contar con su experiencia y conocimientos especializados, podremos implementar de manera eficiente y efectiva las soluciones tecnológicas necesarias para enriquecer nuestras obras y ofrecer al público experiencias artísticas innovadoras.

V. Los objetivos de la investigación

Esta investigación no busca establecer unas definiciones rígidas de los objetivos. En cambio, son tratados de forma abierta y flexible con el fin de guiar el proceso creativo. Esta perspectiva nos permite explorar libremente las posibilidades del proyecto sin limitarnos a un marco predefinido.

Al abordar el apartado de conclusiones, analizaremos en qué medida se han cumplido los objetivos de investigación planteados inicialmente. Es importante destacar que la satisfacción de estos objetivos puede variar en grado, ya que el proceso creativo es dinámico y está sujeto a cambios poco esperados.

Como se mostrará en el capítulo sobre metodología de forma más extensa, dicha flexibilidad en la definición de los objetivos es un aspecto fundamental para el resultado de la investigación. Permite la adaptación a nuevos hallazgos, favorece la innovación y la creatividad, y genera resultados menos esperados y diversos.

El presente proyecto explora nuevos formatos de concierto de saxofón, reformulando un programa solista de una hora de duración, el cual combina obras nuevas y otras ya existentes, con el fin de crear una propuesta innovadora. Este “concierto escénico” explora las posibilidades expresivas del instrumento, aprovechando la escena y los medios audiovisuales para ofrecer una experiencia multifacética e interdisciplinar.

Se enmarca en una corriente europea que busca renovar el formato tradicional del concierto clásico. Concibe la música como un arte multidisciplinario y transforma el concierto en un espacio dramático o incluso post-dramático (Lehman, 2006). Integra elementos como el espacio, la iluminación, las proyecciones en vivo, el texto y la electrónica para crear una forma híbrida de concierto.

Durante nuestra investigación el saxofón no se ve como una limitación, sino como un medio infinito de posibilidades expresivas, ampliando su vocabulario mediante la electrónica en vivo o pregrabada. Busca una audiencia activa y participativa, considerando que el público actual demanda nuevas experiencias artísticas y que los instrumentos musicales pueden ser herramientas de comunicación y, también, de educación.

En definitiva, este proyecto pretende un nuevo concepto de concierto con saxofón, integrando elementos de diversas disciplinas y creando una experiencia innovadora y participativa para el público.

Los objetivos fundamentales que sustentan esta tesis son los siguientes:

Generales

1. Analizar la situación del concierto tradicional y la percepción del arte en la sociedad contemporánea.
2. Explorar el uso de la educación audiovisual y las nuevas tecnologías en la composición musical para desarrollar un concierto participativo y didáctico.
3. Diseñar un programa de concierto que proporcione una experiencia atractiva e inmersiva para el público.

Específicos

- a. Generar un conjunto de obras para saxofón y medios electrónicos o escénicos.
- b. Estudiar las posibilidades escénicas con el instrumento.
- c. Contribuir a hacer evolucionar las formas de expresión con el saxofón.

VI. Estructura de la tesis

A continuación, se ofrece un breve resumen del contenido de cada parte y de cada uno de los capítulos:

VI.I. Primera parte. Marco teórico y metodología

En esta sección se pretende aunar en cinco capítulos los contenidos fundamentales que han sido referencia para la investigación, así como la metodología empleada.

Capítulo 1. Las Técnicas extendidas en el saxofón

Las técnicas extendidas transformaron la práctica instrumental en la segunda mitad del siglo XX, expandiendo las posibilidades sonoras de los instrumentos y abriendo nuevos caminos para la expresión artística. Este capítulo explora la evolución de estas técnicas en el saxofón, su impacto en la música actual y su papel en la creación de un lenguaje musical experimental.

Capítulo 2. Evolución y estudio de las técnicas extendidas a través del repertorio.

Estudio de cuatro ejemplos, obras de Far, Netti, Vassena y Torá

En relación con el capítulo anterior, se explora la evolución de las E.T., su impacto en la música actual para saxofón a través de cuatro ejemplos. Se analizan tres categorías diferentes de E.T.: imitación, negación de la tradición y creación de nuevos conceptos compositivos. Asimismo, se muestra la importancia vital de la colaboración entre compositores e intérpretes para el desarrollo de estas técnicas. El capítulo analiza obras de Matías Far, Giorgio Netti, Nadir Vassena y José Luis Torá, mostrando la diversidad de enfoques y la riqueza expresiva que se puede lograr mediante el uso meditado de las E.T.

Capítulo 3. Antecedentes de obras para saxofón, medios electrónicos y vídeo

El capítulo explora las primeras composiciones que combinaron el saxofón con medios electrónicos y vídeo, desde la década de 1970 hasta la actualidad. Se analiza la evolución del papel del saxofón en estas obras, desde un instrumento solista hasta un elemento dentro de un paisaje sonoro y visual más amplio. Se sitúan las principales

características de estas obras, incluyendo el uso de técnicas extendidas, la relación entre el intérprete y la tecnología, y el impacto de la estética visual.

Capítulo 4. La gestualidad en el repertorio del saxofón y el concierto como obra

En este capítulo, exploraremos la creciente importancia de la gestualidad en el repertorio instrumental y de saxofón. Abordaremos la evolución histórica de la incorporación de la gestualidad en las composiciones para saxofón, desde sus inicios hasta la actualidad. Se distingue entre la gestualidad instrumental y la gestualidad escénica, siendo éstas analizadas mediante obras de relevancia en el repertorio de saxofón. Además estudiamos un nuevo formato de concierto escénico y algunos ejemplos de concierto como obra.

Capítulo 5. Diseño y metodología del estudio de investigación

El capítulo describe los métodos empleados en la investigación, situando las claves de la investigación artística. Se analiza el problema objeto de estudio, se plantean preguntas de investigación, y se expone el tipo de diseño y su cronología. Se destaca la importancia del trabajo colaborativo en la investigación artística, con la participación de expertos en diferentes campos.

VI.II. Segunda parte. Resultados y conclusiones

Capítulo 6. Resultados y discusión. Saxophone +

En esta sección, la referente al objeto creado a través de la investigación artística, se expone el concierto y se analizan las obras que lo componen.

Se muestran los resultados de la investigación artística de manera teórica. El concierto *Saxophone +* redefine el formato de concierto clásico mediante la integración de diversas disciplinas artísticas, la eliminación del escenario tradicional y la participación activa del público. La música se define como un arte inherentemente multidisciplinario, redefiniendo el concierto como un espacio dramático.

También se analizan las obras que conforman la base del estudio. Se seleccionaron piezas creadas en fases anteriores y durante la elaboración de la tesis, priorizando aquellas que exploran nuevas formas de expresión con el saxofón, tanto en términos sonoros como escénicos. No todas las obras se incluirán en el Concierto-obra (*Saxophone +*) ya que, si bien son piezas independientes que podrían formar parte de un programa de concierto convencional, no cumplen con las características dramáticas y conceptuales de la tesis. Para ello, se integran otras piezas preexistentes como *Hidden* de Polo y *Canzona di Ringraziamento* de Sciarrino.

Capítulo 7. Conclusiones

En el capítulo final se ofrecen las conclusiones con respecto a los objetivos marcados, las limitaciones del estudio y propuestas de futuro.

VII. Epílogo

No se trata de presentar una tesis sobre escenografía, sobre música electrónica o sobre la *performance* en sí misma. Aunque estos ámbitos intervienen estratégica y directamente en esta investigación, no son el objeto central del estudio. Tampoco es una tesis sobre la historia de la *performance* o de los hitos escenográficos.

Para nosotros, la labor de la investigación artística desempeña un papel fundamental, ya que sirve como un sólido respaldo tanto para la práctica como para la experiencia vivida en las salas de conciertos, teatros, festivales y otras programaciones artísticas. Consideramos esencial profundizar en cada área de estudio, teorizar sobre cada hallazgo y, lo que es aún más crucial, evolucionar a partir de la investigación en la propia práctica artística.

Nuestro método de investigación artística nos ha permitido no solo enriquecer nuestra comprensión teórica de los fenómenos artísticos, sino también aplicar ese conocimiento de manera tangible en nuestra práctica creativa. Al fusionar la investigación y la práctica

artística, hemos podido explorar nuevas ideas, desarrollar nuevos enfoques y contribuir al avance y la innovación en el ámbito de las artes escénicas. Además, esta integración nos ha brindado la oportunidad de compartir nuestros descubrimientos con la comunidad artística y académica, enriqueciendo así el diálogo y la colaboración en el campo de las artes.

CAPÍTULO 1. LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS EN EL SAXOFÓN

I.1. Introducción

I.1.1 Contexto histórico y evolución de las técnicas extendidas

La evolución de las técnicas y métodos de aproximación a un instrumento está implícita desde el momento mismo de su creación. Se concibe la evolución técnica como una concomitancia con los cambios estéticos. En particular, durante la segunda mitad del siglo XX, las demandas artísticas han catalizado el descubrimiento de recursos instrumentales específicos, categorizados bajo la denominación de "técnicas extendidas".

El entendimiento de estas "Técnicas Extendidas" ha adquirido relevancia como área de investigación para los músicos del siglo XXI. En palabras de Donatoni (1974): "El uso de técnicas extendidas es una forma de romper con las tradiciones del pasado y crear un nuevo lenguaje musical" (p. 23). Este interés no solo radica en la importancia artística asociada con la exploración de nuevos sonidos y en el desarrollo de nuevas formas de interacción con el instrumento, sino también en la necesidad de adecuar instrumentos considerados "antiguos" a las exigencias contemporáneas, situándolos así al servicio de la creación musical más experimental.

De acuerdo con Kramer (1997): "Las técnicas extendidas no son simplemente un conjunto de trucos o efectos especiales, sino un medio para explorar nuevas posibilidades musicales" (p. 3). Estas técnicas permiten a los músicos crear una amplia variedad de sonidos, desde los más bellos hasta los más grotescos (Tenney, 1986).

El intérprete contemporáneo necesita cultivar habilidades específicas para abordar las técnicas extendidas, a fin de interpretar el repertorio producido en los últimos setenta años. A

pesar del impacto del desarrollo tecnológico en la música, persistimos en el uso de instrumentos con, por lo menos, varios siglos de historia. Estas técnicas constituyen el fruto de una investigación y estudio continuo llevado a cabo tanto por intérpretes como por compositores. En palabras de Ligeti (1960): "Las técnicas extendidas son una herramienta esencial para el intérprete que busca crear una música nueva y original" (p. 127). Por tanto, las E.T. no solo son una herramienta para explorar nuevas posibilidades sonoras, sino que también han ampliado enormemente el vocabulario musical del intérprete contemporáneo (Tenney, 1986).

Este fenómeno se evidencia no solo en la creciente cantidad de intérpretes que han desarrollado y se han familiarizado con las técnicas extendidas, sino también en la atención dedicada a este tema desde los ámbitos científico y artístico durante los primeros años del siglo XXI. Las "Técnicas Extendidas", también conocidas como *Extended Techniques* (de ahora en adelante E.T.), han sido objeto de estudio en diversas investigaciones, como la realizada por Amy K. Cherry en su tesis *Extended Techniques in Trumpet Performance and Pedagogy* (2009), el manual de Soo H. Jang *Interpretation of Extended Techniques in Unaccompanied Flute Works by East-Asian Composers* (2010), y la tesis de Tyler R. Bokman *Understanding and Implementing Extended Saxophone Techniques* (2015).

En la actualidad, cabe destacar la serie de estudios llevada a cabo por la editorial *Bärenreiter* en colaboración con intérpretes, compositores e investigadores. Esta serie incluye manuales especializados dedicados a diversos instrumentos, como el trombón (Svoboda y Roth, 2017), la percusión (Dierstein y Roth, 2018), el violín (Arditi y Platz, 2012), la flauta (Levine y Mitropoulos, 2002), el acordeón (Buchmann, 2010), el fagot (Gallois, 2009),...

En muchos casos, el *composer-performer*¹ ha sido el responsable de la evolución en las formas de interpretar un instrumento. Como citan algunos autores como Lukas Foss (1963), Corey Jamason (2012) o Allan Kozinn (2017), tal relación, ya sea como artista único o en colaboración, no es algo reciente. Algunos buenos ejemplos son el virtuosismo y la evolución de las técnicas que vinieron de la mano de Franz Liszt o Niccolò Paganini².

Este era el orden natural de las cosas antiguamente: piense en compositores como John Dowland, Domenico Scarlatti, Dietrich Buxtehude, la familia Bach, etc., pasando por Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms e incluso Stravinsky.

Particularmente en el extremo inicial de ese espectro, estos músicos eran a menudo más famosos como intérpretes que como compositores. No fue hasta los albores de la era romántica que la balanza comenzó a inclinarse en la otra dirección, e incluso entonces, los compositores eran frecuentemente intérpretes. (Kozinn, 2017, p.1).

I.1.2. Impacto del desarrollo tecnológico

I.1.2.1. La Música electroacústica y concreta

Las revoluciones industriales y la evolución tecnológica han posibilitado el desarrollo de nuevas técnicas, favoreciendo la adquisición de una paleta inimaginable de recursos. Estos cambios afectan a todos los aspectos de nuestras vidas; en el caso de la música, esta transformación no es una excepción. Como señala Schwag: "La historia muestra que, una vez que las revoluciones industriales se ponen en marcha, el cambio se produce con

¹ compositor-intérprete

² En el caso del autor italiano son numerosos los aspectos técnicos que desarrolló, como por ejemplo, el empleo de las dobles cuerdas en su *Capriccio número 9* (1802-1817) o de articulaciones específicas del arco del violín en su *Capriccio número 21*; Liszt escuchó a Paganini interpretar sus *Capriccios* quedando impresionado, fue así como escribió sus complicadísimos *Grande Études de Paganini* (1838-1839), los cuales sin duda llevaron la técnica pianista a cotas desconocidas.

rapidez" (2016, p. 5). En todas las facetas del arte, hemos observado una rápida apropiación del desarrollo tecnológico. Autores como Oliván (2016) ya han planteado interrogantes en torno a esta revolución y sus efectos en la cultura, especialmente en lo que respecta al papel que esta debe desempeñar en las ciudades del futuro.

Sin embargo, estas consideraciones no son algo nuevo. En 1913, con el auge de la industrialización y la normalización del uso de las máquinas, el futurista Luigi Russolo afirmaba:

La variedad de ruidos es infinita. Si hoy en día cuando tenemos quizá miles de máquinas diferentes, podemos distinguir miles de sonidos disímiles, mañana, a como las máquinas se multipliquen, vamos a ser capaces de distinguir diez, veinte, o treinta mil ruidos distintos, no sólo de una forma de imitación simple, sino que combinando éstas de acuerdo con nuestra imaginación. (Russolo, 1913, p. 14).

La revolución tecnológica en el ámbito sonoro se inició con la experimentación de Pierre Schaeffer, dando lugar a lo que conocemos como música concreta. Como el propio Schaeffer cita (1988):

El segundo hecho es la aparición de técnicas nuevas, ya que las ideas musicales son prisioneras, más de lo que creemos, del utillaje musical, así como las ideas científicas lo son de sus dispositivos experimentales. En efecto, dos modos insólitos de producción sonora, conocidos bajo los nombres de música concreta y música electrónica, nacieron casi en el mismo momento, 1945 y 1950, respectivamente, y a ellos se vino a unir en seguida un poderoso auxiliar: el ordenador. (p. 20)

Para comprender los acontecimientos sucedidos en las últimas décadas del siglo XX, es esencial familiarizarse con las dos nuevas formas de clasificar la música surgidas de la investigación de Schaeffer: la música concreta y la música electroacústica. La primera

buscaba "componer obras con sonidos de cualquier origen (especialmente los denominados ruidos) juiciosamente escogidos, y reunidos después mediante técnicas electroacústicas de montaje y mezcla de grabaciones" (Schaeffer, 1988, p. 20). Por otro lado, la música electroacústica tenía como objetivo "efectuar la síntesis de cualquier sonido, sin pasar por la fase acústica, combinando, gracias a la electrónica, sus componentes analíticos que, según los físicos, se reducen a frecuencias puras dosificadas en intensidad que evolucionan en función del tiempo" (Schaeffer, 1988, p. 20).

I.1.2.2. La música concreta instrumental

Este fenómeno tuvo un impacto significativo en la música instrumental, posteriormente denominada música concreta instrumental, con todas las implicaciones asociadas al término y las técnicas instrumentales que surgieron de este proceso. Uno de los pioneros de esta corriente, también responsable del cambio paradigmático sustancial en la música, es Helmut Lachenmann. Su legado trasciende la mera creación musical, abarcando estudios fundamentales para la música que se abordan en esta tesis, como se presenta en *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966 - 1995*.

Al abordar este cambio de perspectiva, es pertinente mencionar las reflexiones de Mathias Spahlinger (según Bernal, 2015): "la nueva música es aquella que se pregunta a sí misma si es o no música" (p. 1), aunque no debemos perder de vista la evolución de los estilos y su asimilación por parte del público y la sociedad. Este breve recorrido contextual subraya la relevancia que la tecnología ha tenido en la evolución de la música en general, y específicamente en las E.T.

I.1.3. Relevancia de las técnicas extendidas en la música actual

La incorporación de las E.T. y el desarrollo de corrientes mencionadas anteriormente demuestran que la música está en constante evolución, de ahí que nuestra tesis lo que pretenda

sea aunar el uso de tales técnicas en un contexto artístico diferente. Un empleo innovador de los instrumentos, específicamente en el contexto de las E.T., forma parte integral de este cambio, contribuyendo a la modificación del lenguaje musical al que la tradición nos ha habituado.

La música no es un lenguaje universal. Los lenguajes y las dialécticas de la música son muchos: varían de cultura en cultura, de época en época dentro de una misma cultura, e incluso dentro de una misma época y cultura... Incluso dentro de una misma cultura y época es la excepción más que la regla que un estilo musical sea comprendido por todos los miembros de dicha cultura. (Meyer, 2001, p. 79).

Continuando con Meyer (2001):

La desviación, originándose como expresión, puede después de un tiempo devenir en normativa, y cuando esto ocurre es necesario bien inventar nuevas desviaciones con la finalidad de lograr un efecto estético, bien destacar las que están ya en uso. Esto significa que, una vez que un estilo ha quedado establecido, hay una tendencia constante hacia la adición de nuevas desviaciones y hacia la puesta de relieve, a través del énfasis y de la exageración, de las desviaciones ya existentes. (p. 82)

La música experimental contemporánea y el "arte sonoro" trascienden las nuevas técnicas de aproximación a un instrumento, explorando aspectos conceptuales y mostrando una mayor interdisciplinariedad con otras formas artísticas. Frecuentemente, estas integraciones nos sumergen en un terreno donde la terminología y las delimitaciones resultan complejas, como señala Alberto Bernal (2015): "Al seguir mis sospechas, me embarco en la empresa de considerar que la música y el arte sonoro podrían ser disciplinas fenomenológicamente diferenciadas" (p.1).

Al analizar detenidamente las nuevas generaciones de compositores e intérpretes³, se evidencia un creciente protagonismo del empleo de la tecnología en aras de la multidisciplinariedad. Una prueba de esta tendencia se refleja en el cambio estilístico observable al revisar los programas de los Cursos de Verano de Darmstadt. Al examinar la programación, se constata la presencia significativa de las representaciones que hacen uso de tecnología multimedia. Un hecho adicional que respalda este cambio es la amplificación de todos los conciertos del festival, ya sea que involucren tecnología o no. Según nuestra observación, esta amplificación responde a la necesidad generada por las obras que incorporan medios electrónicos, provocando que incluso aquellas sin tales elementos requieran de esta "modificación" para situarlas al mismo nivel estético y auditivo.

I.1.4. El saxofón y las técnicas extendidas

El saxofón, como instrumento moderno, ha demostrado su capacidad para adaptarse y responder a las transformaciones ocurridas durante el siglo XX en el ámbito musical.

En los casos que examinaremos a continuación, la investigación llevada a cabo por los compositores ha sido fundamental para descubrir y aportar a la comunidad artística nuevos "efectos", sonidos, recursos sonoros y enfoques innovadores hacia el instrumento. Estos ejemplos se presentarán en el siguiente capítulo, junto con la música de Matías Far, Giorgio Netti, Nadir Vassena, José Luis Torá, y, más adelante, con las creaciones más recientes de Óscar Escudero, Andreas Frank, Camilo Méndez, Simon Steen-Andersen y Abel Paul.

³ Alexander Schubert, Simon Steen-Andersen, Stefan Prins, Ricardo Eizirik, Andreas Frank, Alberto Bernal, Óscar Escudero, etc.

I.2. Definición

Para abordar el siguiente epígrafe, hemos considerado necesario realizar un vaciado bibliográfico en profundidad que nos permita construir una definición precisa de lo que se entiende por E.T., y para ello consideramos fundamental referirnos a John Cage.

"Mientras que en el pasado, el punto de desacuerdo ha sido entre la disonancia y la consonancia, será, en el futuro inmediato, entre el ruido y los llamados sonidos musicales" (Cage, 1937, p. 1). Con esta cita, Cage define esos "ruidos" que son originados por las E.T.

Una definición más convencional podría ser cualquier forma no convencional de tocar un instrumento musical. Como señala Kwok (2018) en sus entrevistas con varios autores como Ramiro Gallo, las E.T. son una cuestión tímbrica, mientras Michel Michalakakos y Christophe Desjardins se inclinan por su origen en la evolución de la técnica instrumental, debido al deseo constante de sobrepasar los límites. Para Anne Etevenon, en cambio, significan libertad, en el sentido de que ofrece más oportunidades para la expresión personal.

Es relevante señalar que estas técnicas aún no han sido definidas por manuales de referencia como el *Grove Dictionary*, lo cual resalta la importancia de los estudios emergentes sobre el tema. Las E.T. afectan directamente al timbre, una de las cuatro cualidades del sonido que se entiende como el color de éste. El timbre es la calidad de sonido que diferencia un tipo de instrumento o voz de otro (Campbell, 2015). También está directamente relacionado con los componentes espectrales de un sonido, como podemos observar en la tendencia ascendente en el uso de las E.T. que hemos observado durante el siglo XX.

Vasili Kandinsky sostenía que el color puede suscitar una respuesta que engañe en mayor medida a las emociones que la forma, una creencia que algunos compositores han adoptado en relación al timbre (Read, 1976). Posteriormente, Charles Libove afirmaba que

"el sonido no puede aplicarse indiscriminadamente, como un color específico de pintura, a todo lo que tiene notas. Debe expresar el sentimiento" (Laurence, 1987, p. 519). Este creciente interés de los compositores y músicos más innovadores por el timbre resultó en la investigación y obtención de nuevos sonidos.

Los compositores, ya familiarizados con los timbres instrumentales y vocales tradicionales, anhelaban la expansión de recursos tímbricos disponibles para explorar nuevas emociones, estructuras y formas musicales (Kwok, 2018). Al colaborar con intérpretes en la exploración de métodos de interpretación no tradicionales, tanto en la música instrumental como vocal, los compositores pudieron desarrollar y emplear nuevos recursos sonoros. Estos métodos no convencionales a menudo involucran E.T. y requieren del intérprete una intención de búsqueda sin límite, extendiendo su técnica básica para conseguir así los timbres y los sonidos deseados.

Las E.T. no solo son una herramienta para explorar nuevas posibilidades sonoras, sino que también representan un desafío musical. El intérprete no solo debe dominar las técnicas en sí, sino también comprender sus posibilidades sonoras y cómo utilizarlas para crear una interpretación expresiva. En palabras de Eugene Kurtz (1986), "las técnicas extendidas no son solo un desafío técnico, sino también un desafío musical. El intérprete debe comprender las posibilidades sonoras de estas técnicas y cómo utilizarlas para crear una interpretación expresiva" (p. 141).

Para nosotros, el descubrimiento y la aplicación de las E.T. son actos naturales, derivados de la inquietud inherente al ser humano, especialmente al artista. Las nuevas manifestaciones y formas de comunicación están destinadas a experimentar cambios constantes siempre que mantengamos la intención de descubrir.

I.2.1. Métodos

En el examen del origen de las Técnicas Extendidas (E.T.), así como en el análisis de cómo nos aproximamos a ellas y su implementación, hemos optado por delimitar los recursos mediante diversos métodos de catalogación con el fin de clarificar la comprensión de las mismas. En esta sección, se mencionarán estos métodos, destacando especialmente el tercero de ellos, el cual está estrechamente relacionado con este estudio y las piezas analizadas en el próximo capítulo.

Para la catalogación de las E.T., hemos identificado tres métodos. El primero consiste en la imitación de recursos previamente utilizados en otros instrumentos. En este contexto, se incluyen casos que abarcan desde la imitación de técnicas en la música contemporánea hasta situaciones en las cuales instrumentos monódicos ejecutan una doble cuerda o instrumentos de viento realizan un *pizzicato*. Numerosos ejemplos se pueden encontrar, especialmente en transcripciones, algunas de las cuales son creadas por los propios compositores. Un caso ilustrativo es la obra para trompeta *High* (2005) de Ivan Fedele (1953), donde el autor adapta los "efectos" producidos por las sordinas al saxofón mediante *bisbliciandi*⁴. El *frulatto*⁵ no deja de ser una imitación del trémolo del arco, mientras que el *Slap*⁶ representa un *pizzicato* al estilo Bartok muy seco. En este contexto, resulta de gran interés analizar los procesos tímbricos ideados por ciertos compositores que han buscado reproducir el mismo sonido en diferentes instrumentos, los cuales luego son superpuestos para generar una nueva sonoridad o textura, tal como lo hizo José Pablo Polo en *Better out than in* (2014) o, más recientemente,

⁴ Del italiano murmurando, significa en música un ligero trémolo producido por la digitación que modifica el sonido en términos de timbre y no de altura.

⁵ Es una técnica propia de los instrumentos de viento producida por la lengua para conseguir un sonido granulado "Frrrr".

⁶ Golpe seco y contundente propiciado por la lengua en la caña.

Luis Codera Puzo (1981) en su obra *Compression music* (2018), donde de manera lineal se puede observar una silueta imitativa del timbre de cada instrumento.

El segundo método implica la negación de la tradición, como se ejemplifica en las obras de Helmut Lachenmann, José Luis Torá y Heinz Holliger. Estos compositores se esfuerzan por buscar un uso completamente nuevo y diferente para cada instrumento.

En este punto, es imperativo volver la mirada hacia Helmut Lachenmann, quien se destaca como uno de los grandes precursores en el análisis exhaustivo de ciertos instrumentos. Sus contribuciones han permitido el descubrimiento de nuevos sonidos que, en la actualidad, continúan siendo empleados en obras de reciente creación⁷.

Un destacado ejemplo dentro del catálogo de Helmut Lachenmann es *Pression* de 1969, una composición para chelo solo. Como hemos señalado previamente y en consonancia con la investigación que estamos llevando a cabo, utilizamos el término "música concreta instrumental" para referirnos a esta obra y otras similares, haciendo alusión al término asociado a las *noise compositions* de Pierre Schaeffer. El compositor alemán crea una música que nos insta a reconocer nuestro espíritu creativo, incluso cuando enfrentamos obstáculos que debemos superar. Mantiene la intención de que no debemos limitarnos a repetir lo que ya es habitual, sino que de ser capaces de ir más allá de lo familiar. Para Lachenmann (1996), al igual que para muchos compositores, la idea de la música no deja de ser la aventura del espíritu, la fantasía y la conciencia.

⁷ El empleo del aire en *Dal niente (Interiur III)* (1970) está presente en casi todas las composiciones actuales para instrumentos de viento, por ejemplo, en *Quimera y Fantasma* (2017) de Abel Paul o en *iv 12* (2013) de Mark André. Las técnicas desarrolladas de rasgado del piano en *Guero* (1970) son empleadas en obras como (estoy recopilando casos).

El tercer método se relaciona con las obras de las cuales somos destinatarios, composiciones vinculadas a la contemporaneidad, donde el uso de las E.T. se concibe como la base para la creación de conceptos compositivos innovadores. Lo que nos resulta particularmente intrigante, y siempre ha captado nuestra atención, es la utilización de este recurso no como un elemento aislado, sino como una parte integral del lenguaje musical.

Todas las obras que serán citadas y analizadas en los próximos epígrafes, y que representan piezas clave en nuestro repertorio, se inscriben en este grupo. Estas obras constituyen la piedra angular del repertorio más actual y experimental.

Este último grupo, el tercero, presenta una diferenciación interna; se refiere a materiales altamente moldeados, que van más allá de ser simplemente un sonido o un efecto, y conforman un quasi-contexto lingüístico. Las E.T. nos proporcionan un nuevo sonido y modos de creación que hablan por sí mismos, dotados de su propia semántica.

En la actualidad, enfrentamos una perspectiva muy diferente, ya que los instrumentos han sido ampliamente "sobreexplotados". Encontrar una nueva forma de abordar el instrumento resulta una tarea desafiante, especialmente cuando buscamos una aproximación novedosa e interesante tanto en términos sonoros como compositivos. Esta dificultad se intensifica cuando buscamos una nueva aproximación al instrumento no simplemente por su novedad o innovación, sino como una necesidad intrínseca de expresión artística. Estos son algunos de los motivos que nos atraen hacia la música que presentamos en esta investigación. Los compositores, con un profundo conocimiento de la tradición, emplean nuevas técnicas para el saxofón al introducirlas en un idioma, incorporando estos sonidos en su discurso, su música y su expresión. No se limitan a utilizar las E.T. como simples efectos, ya que esta práctica suena cada vez más anticuada y algo obsoleta.

Según la perspectiva de investigadores como Abel Paul (2017), el uso de ciertas E.T. no garantiza necesariamente que estemos hablando de creación contemporánea; más bien, proporciona un cierto matiz de música contemporánea, que, en contraposición con el término en sí, ya no se considera actual. En la actualidad, asociamos el término con la música de vanguardia que surgió entre las décadas de 1950 y 1990, con obras de autores como Luciano Berio, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti o Pierre Boulez. Incluso el propio Helmut Lachenmann, al referirse a su proceso evolutivo de composición, declara: “Para tratar de superar las influencias de Nono, tuve que buscar otro camino, al que llamé *musique concrète instrumentale*” (Yáñez, 2016, p.1).

Las obras que se escogen para ser analizadas en el siguiente capítulo responden a este último grupo de catalogación y han sido seleccionadas por el trabajo recíproco entre compositor e intérprete, destacándose como ejemplos ilustrativos del tema abordado. Una de estas obras, de la autoría de Giorgio Netti, forma parte de la investigación previamente citada de Bärenreiter, *The Techniques of Saxophone Playing*.

Con el fin de aportar mayor clarividencia sobre el asunto en el Anexo I pueden encontrar una tabla de catalogación de las E.T. según su tipología.

I.3. Asimilación en el saxofón

Como evidencian los diferentes volúmenes presentados por el saxofonista Jean-Marie Londeix (1932)⁸, el crecimiento exponencial de obras creadas para el saxofón demuestra que, si hay un instrumento que ha sabido adaptarse a las exigencias de la música más experimental, ha sido el saxofón. La labor de algunos de sus intérpretes, junto con las

⁸ Como se puede observar en los siguientes estudios: Londeix, J. M. (2003). *Comprehensive guide to saxophone repertoire*. Northeastern Music Publications. Londeix, J. M. (2017). *Pour une histoire du saxophone et des saxophonistes*. Editions Delatour France.

posibilidades intrínsecas del instrumento, ha facilitado su incursión en el panorama musical más relevante. Aunque el repertorio hasta 1950 podría haber carecido de algunas muestras de mayor calidad, es innegable que ya contaba con obras significativas de compositores como Glazunov, Hindemith o Villa-Lobos. El panorama actual nos presenta un abanico más amplio de posibilidades, propiciando la aparición del saxofón en los escenarios más prestigiosos de todo el mundo.

No sabemos si fue su aparición tardía, con el consiguiente esfuerzo por dotar al instrumento de una tradición y una literatura, o quizás se deba a la versatilidad del saxofón para adaptarse a los lenguajes más experimentales, la investigación sonora o el empleo de lo que hoy denominamos E.T. Lo cierto es que, en la actualidad, nuestra literatura está adquiriendo una relevancia cada vez mayor dentro de la extensa producción de música "culto occidental".

Como hemos mencionado anteriormente, nuestra intención desde la creación e interpretación se aleja de un tratamiento de las E.T. como simples efectos, ya que estas son parte intrínseca del instrumento. En el caso del saxofón, dichas técnicas han sido desarrolladas desde sus inicios, principalmente por músicos de jazz, especialmente en el ámbito de la improvisación libre, como es el caso de artistas como Evan Parker. Ejemplos de estas técnicas incluyen el *slap* o el sonido que se produce al situar los dientes en la caña (*teeth on reed*). Las E.T. son un recurso indispensable para el saxofonista que anhela explorar nuevos horizontes sonoros y expandir el lenguaje musical del instrumento (Parker, 2010).

Algunos compositores que provienen de tradiciones compositivas como el serialismo, como es el caso de Paul Méfano, han creado piezas notablemente interesantes para saxofón solo, como *Périple* en 1978, con fuertes influencias de la mencionada *Free Impro* ligada al jazz. Aquí ya podemos encontrar técnicas como el *subtone*, multifónicos, los cuartos de tono,

el *growl*, sonidos filtrados, escritura aleatoria y sonidos que surgen de la influencia del mundo electrónico, en definitiva, un nuevo lenguaje para el saxofón.

Aún hoy en día, algunos de estos músicos provenientes del jazz siguen siendo referencias interpretativas para obras contemporáneas. Según Kelly (2000), "John Coltrane, Michael Brecker y Evan Parker son algunos de los saxofonistas más influyentes del siglo XX. Su trabajo ha tenido un impacto significativo en el desarrollo de la música contemporánea para saxofón" (p. 172) En palabras de Dean (2009), "estos saxofonistas han sido pioneros en el uso de nuevas técnicas y estilos, y han ampliado el vocabulario musical del instrumento" (p. 184).

Una de ellas, que más adelante se aborda en esta tesis, es la versión *Self-reflecting Next to beside besides* (2020) para cuarteto de saxofones virtual de Simon Steen Andersen, con nuestra colaboración. Esta obra sigue siendo comprendida y ejecutada de manera óptima por algunos saxofonistas que tienen su origen en el ámbito del jazz y la improvisación. Retomando los orígenes, mencionamos a grandes figuras como John Coltrane (1926 - 1967) y, posteriormente, Michael Brecker (1949 - 2007), quienes introdujeron en los años 50 el primero y en la segunda mitad del siglo XX el segundo, técnicas fundamentales que en su momento fueron una revelación, tales como el *frulatto* o el *growl*, incorporándolas a su lenguaje improvisatorio.

En nuestros días, destacan improvisadores libres como Ricardo Tejero (1972) o exponentes de enfoque performativo como Simon Rose (1975), quienes continúan ofreciendo nuevas perspectivas para el catálogo de E.T.

En nuestros días la actualidad, las técnicas instrumentales han evolucionado hasta un punto inimaginable hace cincuenta años. Este avance, junto con la incorporación de nuevos elementos surgidos a raíz de la tecnología, proporciona a creadores e intérpretes un mundo

repleto de posibilidades y recursos. Estos recursos pueden contribuir tanto a creaciones muy sutiles e ingeniosas como a obras que surgen a partir de diferentes efectos escritos, concebidos no solo por el sonido de un recurso en sí mismo, sino también como función en un contexto de discurso sonoro. Las piezas que nos interesan y que examinaremos en esta tesis utilizan elementos a favor del lenguaje de cada compositor, siendo así parte integral de su contexto y expresión artística.

Otra cuestión crucial al abordar este tema es que, hasta nuestros días, los compositores más relevantes de cada época no han dedicado su música al saxofón. Autores como Schönberg, Stravinsky, Messiaen, o, más tarde, Ligeti, Boulez, Nono o Lachenmann, nunca escribieron para saxofón en solitario. Si lo hicieron, fue como parte de una agrupación mayor. Aquí entra en juego la labor fundamental del intérprete como artista, que busca rodearse de los mejores creadores para enriquecer su instrumento y su repertorio con las mejores expresiones.

Si nos centramos en aquellos nombres que hoy en día son reconocidos como parte de la élite musical de épocas anteriores, solo Anton Webern abordó levemente el saxofón en su Op.22; Hindemith lo hizo de manera muy discreta; más tarde, Stockhausen prestó una mayor atención, pero Berio nuevamente de manera muy discreta, ya que las *Sequenzas* originalmente fueron concebidas para oboe y clarinete. Hago referencia a los grandes nombres del saxofón, ya que son ellos quienes han tenido una posición más destacada para aproximarse a compositores como Messiaen, quien fue compañero de Daniel Deffayet en el *Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París (CNSMDP)*.

En parte, los grandes saxofonistas no han mostrado interés ni vínculo con la creación más contemporánea, una tendencia que persiste incluso en la actualidad. Solo intérpretes, entre los cuales nos incluimos, como Marcus Weiss, Lars Mlekusch, Patrick Stadtler, Marie-

Bernadette Charrier, Gerald Preinfalk, Ricard Capellino, Ángel Soria, Sigma Project y otros, mantenemos un contacto directo con la nueva creación experimental. Afortunadamente, entre los estudiantes y jóvenes saxofonistas, encontramos una mayor predisposición en este sentido.

De la década de 1970 datan las primeras obras dedicadas *para* saxofón con un lenguaje específico. Desde entonces, hemos sido testigos de una notable evolución en el uso del instrumento; un cambio sustancial en la cantidad de compositores que se acercan a él, pero también, y esto es particularmente relevante para nosotros, un cambio en su calidad creativa. Se ha producido la aceptación de un lenguaje que no podría haber sido concebido para otro instrumento; por primera vez, surge una música intrínseca al saxofón, alejándose de la imitación de otros estilos, como lo demuestran obras como la *Sonata* de Edison Denisov (1973), *Le Frêne Égare* (1978) de François Rossé o *Périple* (1978) de Paul Méfano. Hoy en día, ya no existe una gran urgencia para generar más repertorio; podemos enfocarnos en perseguir la máxima calidad en la música dedicada al instrumento. Los compositores mencionados anteriormente buscaban un nuevo concepto de sonido y expresión, lo que demanda un entendimiento completamente renovado del instrumento por parte del intérprete. Estas obras son interpretadas con regularidad en la actualidad, incluso por estudiantes, lo que provoca un cambio de paradigma, ya que en su momento representaron un gran desafío incluso para el saxofonista más experimentado.

Después del surgimiento de un repertorio incipiente para la época, ya bastante alejado del actual, empiezan a editarse los primeros libros sobre saxofón y E.T. Jean Marie Londeix fue uno de los pioneros con su obra en 1989, seguido posteriormente por Daniel Kientzy en 1982. Más recientemente, se han publicado libros de Marcus Weiss en colaboración con el

compositor Giorgio Netti en 2010, y la última adquisición es el compendio de Ricardo Capellino junto a Alberto Posadas en 2018.

La tendencia a compilar en un estudio las nuevas posibilidades de un instrumento no es exclusiva del saxofón. En los últimos años, hemos presenciado la aparición de cuidadosos catálogos para varios instrumentos, siendo destacada la serie mencionada en la introducción, titulada *The Techniques of... playing*, de la firma *Bärenreiter*. Más allá del grado de perfeccionamiento, el cambio principal en los libros sobre E.T. ha sido la inclusión de soporte sonoro mediante grabación de los recursos presentados.

Estos manuales han evolucionado desde aproximaciones iniciales, con algunos "errores" en ciertos casos, hacia una precisión exhaustiva en los más recientes, avanzando de lo general a lo particular. Este desarrollo refleja claramente la evolución en cuanto a la precisión de la escritura. En muchos casos, especialmente al hablar de multifónicos, las alturas escritas no coincidían con el resultado sonoro, una discrepancia que persistió en composiciones hasta finales de los años 90, al menos. Afortunadamente, en la actualidad, casi todas las obras se escriben con mayor rigor en este aspecto, lo que facilita enormemente la tarea del intérprete, gracias en parte al trabajo realizado en estos tratados.

Una prueba de este cambio se evidencia cuando Jean-Marie Londeix, en los años 70, recibe la partitura de *Le frêne égare* de François Rossé, obra que está escrita con "notación espacial". El saxofonista decide incluir compases y dotar a cada nota de figuras rítmicas, es decir, organizar la partitura, ya que no podía concebir tocar algo tan aleatorio. Lo mismo sucedía con el sonido inicial que surge *dal niente*, del cual emerge el multifónico y finalmente se transforma en sonido de aire. Un proceso de transformación del sonido de tal magnitud era algo inimaginable para un intérprete "clásico" de la década de los 70 (Conversaciones con Londeix, 2010).

Esta tesis evita el "saxofón contemporáneo tradicional" que incluye el frullato, la exhibición de virtuosismo ligero, la acumulación de *slaps* o "multifónicos estridentes", los cuales han llegado a representar nuestros clichés más débiles. Más bien, la intención es llevar a cabo una investigación artística donde coexistan diferentes estilos, manteniendo un uso común en cómo cada compositor aborda el saxofón. Por supuesto, se utilizan E.T., pero nunca como fines en sí mismas, sino con la intención de transmitir un mensaje dentro del lenguaje distintivo de cada autor. Esta es, para nosotros, la característica principal del panorama actual: la búsqueda de un idioma sonoro original para cada compositor utilizando el saxofón, pero nunca considerándolo como el principio o fin de la composición.

Después de analizar y situar la cuestión de las E.T. en el saxofón, en el siguiente capítulo veremos su aplicación en diversas obras que nos interesan por el tratamiento que realizan de las mismas.

CAPÍTULO 2. EVOLUCIÓN Y ESTUDIO DE LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS A TRAVÉS DEL REPERTORIO. ESTUDIO DE CUATRO EJEMPLOS, OBRAS DE FAR, NETTI, VASSENA Y TORÁ

Las primeras obras que incorporan técnicas extendidas (E.T.) datan de los años 70. Un destacado ejemplo de la década de los 50 es la obra dedicada para saxofón solo del italiano Giacinto Scelsi, *Tre Pezzi* (1956). Aunque esta obra no presenta E.T. de manera explícita, explora un enfoque sonoro innovador para el instrumento, resultado del método de composición distintivo del autor.

De acuerdo con Marrocu (2013), Scelsi seguía un proceso creativo estructurado en tres fases para componer. En la primera fase, grababa las improvisaciones realizadas por el propio autor. Luego, en la fase de transcripción, esas grabaciones se plasmaban en notación musical o se editaban en el caso de obras electroacústicas. Finalmente, un equipo profesional de arreglistas adaptaba la música para el ensemble o los instrumentos seleccionados (Sciannameo y Pellegrini, 2013).

No es del todo preciso afirmar que *Tre Pezzi* de Giacinto Scelsi no presenta nuevas técnicas, ya que incorpora en su notación elementos como *bisbliciandi* y *frullati*. Además, según nuestra interpretación de la obra, las notas con articulación *tenuto* deben ejecutarse con un timbre diferente, lo que requiere el cambio de digitación utilizado, ya que la simple aplicación de golpes o articulaciones producidas por la lengua no resulta suficiente. La obra

proporciona un destacado antecedente a los cambios de color presentes en la posterior *Sequenza VII* de Berio (1969), por mencionar un ejemplo.

Consideramos fundamental, en el marco teórico, realizar un análisis más profundo de la transformación idiomática en la composición para saxofón, con el fin de entender cómo hemos llegado a los empleos y recursos actuales. Revisaremos los principales hitos de finales del siglo XX e investigaremos de manera más detallada cuatro casos recientes. Esto se hace con el propósito de ofrecer coherencia y una perspectiva más práctica a lo mencionado anteriormente, con el objetivo de determinar que los compositores en tales casos, Netti, Far, Vassena y Torá, han empleado el saxofón de manera diferente.

En el Anexo II pueden encontrar una lista detallada de las obras que se han creado durante esta investigación.

II.1. Primeras obras para saxofón solo o con piano

La primera obra en nuestro repertorio que se conoce por incorporar multifónicos (tres, para ser precisos), cuartos de tono y *slap* es la *Sonata para saxofón alto y piano* de Edison Denisov (1973). El caso del multifónico es un hecho completamente aislado y prácticamente anecdótico. Lo que no lo es tanto es su utilización, ya que, a pesar de ser un momento tan incipiente, es notable que se emplee con un propósito más allá del recurso en sí mismo. El autor busca con el primer multifónico mantener el fa sostenido⁹, con el que concluyó el primer movimiento, para así enlazar con el segundo, presentando ahora una nueva textura. A medida que avanzamos en el movimiento, aparece el multifónico de Mi – Fa - Si, que, mediante una transformación, se convertirá en la siguiente nota aislada, Fa. En el tercer caso, es necesario destacar un uso completamente novedoso, que es la transición de sonido múltiple a simple de forma progresiva, empleando la misma digitación.

⁹ hablando siempre en *Mib*

Este multifónico (*Fa* cuarto de tono alto - *Sol*) ha sido uno de los predilectos prácticamente hasta nuestros días, en parte, por su sencillez y facilidad para producirlo. En el ámbito pedagógico actual, es común presentar este sonido múltiple como el primero a los aprendices desde su infancia. Aunque no hay investigaciones previas documentadas sobre esta práctica, en esta tesis se han analizado todas las primeras obras escritas con E.T. para saxofón para determinar que en un gran número de ellas se incluye dicho multifónico. Ejemplos de estas obras son *Le Frêne Égare* de F. Rossé, las Improvisaciones de R. Noda, *Portrait* de J. Wildberger o *Périple* de P. Méfano, y otras no citadas como *Balafon* de Ch. Lauba o *El margen de indefinición* de J. M. López-López.

Del mismo modo, en la *Sonata de* Denisov, el *Slap* se integra dentro del discurso como un nuevo grado de acentuación. Lo mismo podemos decir de los cuartos de tono, seleccionados cuidadosamente para crear la atmósfera y el tapiz misterioso del segundo movimiento.

En el mismo año de 1973, el compositor japonés Ryo Noda comienza a dedicar una serie de improvisaciones para saxofón alto solista, donde emplea ciertas E.T. como el *bisbliciando*, el *frulatto*, algunos multifónicos de manera aún muy primitiva, *glissandi*, entre otros. El autor, también saxofonista, desarrolla desde su práctica un lenguaje influenciado por el *shakuhachi*. Nos encontramos, desde luego, en un momento incipiente, pero ya empezamos a ver de manera muy tímida un uso de los recursos dentro de un contexto idiomático. Hasta 1973 se había escrito para saxofón un repertorio que podría ser interpretado por cualquier otro instrumento monódico. Desde aquí hasta nuestros días, se empieza a generar un repertorio de saxofón que no puede ser interpretado por ningún otro instrumento sin sufrir grandes variaciones (Londeix, 2009).

Mención aparte requiere la mencionada *Sequenza VII* (1969) de Luciano Berio. Originalmente escrita para oboe (dedicada a Heinz Holliger) y posteriormente adaptada para saxofón soprano en 1993, esta obra marca un antes y un después en el repertorio para instrumentos de viento con E.T. Ha quedado registrada en la historia como uno de los grandes hitos del siglo XX, no solo por sus innovadoras técnicas y su evolución, sino también por presentar un discurso consistente y enriquecido por estas. El cambio de timbre mediante diferentes digitaciones del instrumento constituye la principal exploración de Berio en la pieza. Este aspecto ya había sido objeto de indagación por parte de Scelsi, y, sobre todo, remonta al antecedente de la *Klangfarbenmelodie* (melodía de timbre) de la Segunda Escuela de Viena. En palabras de Schönberg (1978):

La altura no es más que el timbre medido en una dirección. Ahora, si es posible crear patrones a partir de timbres que se diferencian según la altura, patrones que llamamos melodías, progresiones; cuya coherencia evoca un efecto análogo a los procesos de pensamiento. Entonces, también debe ser posible hacer tales progresiones fuera de los timbres de la otra dimensión, de lo que llamamos simplemente timbre; progresiones cuyas relaciones entre sí funcionan con una especie de lógica completamente equivalente a esa lógica que nos satisface en la melodía de las alturas. Tiene la apariencia de una fantasía futurista y probablemente sea solo eso. Pero es algo que, creo firmemente, se realizará ... ¡Melodías de color de tono! ¡Qué agudos los sentidos que podrían percibirlos! ¡Cuán alto es el desarrollo del espíritu que puede encontrar placer en cosas tan sutiles! (p. 421).

Roxburgh sugiere que esta idea surge de un nuevo empleo de la serie armónica y de la búsqueda de diferentes timbres para la misma nota. Cuando se utiliza una digitación alternativa para una nota, se genera una nueva combinación de armónicos a partir de la

fundamental. Esto amplía las posibilidades monofónicas del instrumento al agregar al espectro de colores, sonidos y dinámicas (Goosens y Roxburgh, 1977).

De hecho, el uso de un único orden de armónicos en el sistema de producción del sonido ha llevado al establecimiento de un único sistema de digitación, promovido por la selección de un gran número de digitaciones alternativas, aquellas que son más adecuadas para garantizar una buena afinación y unidad en términos de timbre en todo el rango del instrumento (Vecchione, 1993).

No obstante, Berio emplea numerosos multifónicos, además del *frulatto* o el doble picado, herramientas que ya son muy asimiladas en la obra. También es muy novedosa en cuanto a la escritura, espacial, sin compás, ordenada por casillas con cierta duración y presentada como una gran partitura de una única hoja tamaño A2. Sin duda, ha sido un ejemplo del cual muchos otros se han fijado años después.

De 1978 son, como mencionamos anteriormente, *Le Frêne Égare* (1978) de F. Rossé y *Périple* (1978) de P. Méfano. Ambas obras son muy notables en cuanto a la escritura y el lenguaje, con notación espacial y una estética totalmente novedosa. En la primera de ellas, observamos cómo la nota inicial se transforma del sonido simple al compuesto mediante un filtro, apareciendo el multifónico desde la nota inferior, un gesto que ya había ocurrido en Denisov de forma inversa, pero que no deja de ser sorprendente en la época; podríamos hablar incluso de cierta reminiscencia en los gestos a la música concreta instrumental.

Sin embargo, es *Périple* la obra que consideramos como la primera gran manifestación del saxofón solista con E.T., ya que, con ausencia de éstas, sería *Tre Pezzi* de G. Scelsi. Muestra todo un nuevo lenguaje procedente de la improvisación libre y el jazz, donde, por primera vez, toda la obra está estéticamente concebida desde una perspectiva que poco mantiene con la tradición anterior. Los recursos son numerosos: *slap*, *growl*,

multifónicos, microtonos, *subtone*, etc. En *Périple*, podemos encontrar las principales E.T. que van a regir la escritura para saxofón en las próximas décadas. Donde después va a residir el interés es en el empleo de éstas.

Algunas obras a solo que presentan tales técnicas en los años 80 son *Episode Quatrième* de Betsy Jolas (saxofón tenor, 1982, una excelente pieza para trabajar inicialmente E.T.), *Portrait* de Jacques Wildberger (saxofón alto, 1983), y *Hard* de Christian Lauba (saxofón tenor, 1988).

II.2. Paraíso. Matías Far

La frecuencia con la que un compositor decide dedicar un ciclo completo al saxofón es desafortunadamente no muy alta, aunque en los últimos años hemos visto florecer ciertos corpus realmente enriquecedores. Entre ellos se encuentra el mencionado *Necessità d'interrogare il cielo* (1996-1999) de Giorgio Netti, del cual hablaremos a continuación. Otros ejemplos notables incluyen *Khôra* (2010-2019) de José María Sánchez-Verdú, *Veredas* (2014-2018) para diferentes saxofones a solo y *Poética del laberinto* (2016-2017) para cuarteto de saxofones, ambos ciclos de Alberto Posadas escritos posteriormente.

El compositor Matías Far (1973), afincado en Mallorca, comenzó a trabajar en un grupo de cinco obras titulado *Paraíso* en 2011. Esta serie representó una oportunidad enorme para el saxofón. Nuestro encuentro con Far había ocurrido dos años antes, cuando fue nuestro profesor de composición durante el grado superior en Palma de Mallorca. Su música y pensamiento nos fascinaron desde el primer momento, generando un interés inmediato en trabajar juntos. En ese momento, contábamos con un cuarteto de saxofones, *Art Sound Quartet*, con mucha proyección y actividad, por lo que el primer paso fue invitarlo a crear una obra para cuarteto. Far aceptó sin dudar y comenzó a investigar en el instrumento. Poco a poco, su idea se formó en torno a la obra del poeta Vicente Aleixandre, específicamente su

libro *Sombra el paraíso*, junto a la Cantata de Bach, *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*, BWV 106.

En dicho cuarteto podemos encontrar una cita de su aria *Heute wirst du mit mir im Paradies sein*. Lo poético es el foco compositivo del ciclo, pero una poesía entendida por Far como una condición del sonido, orgánico o molecular.

II.2.1. *El ciclo*

1. *Recuerdo sin saberlo (Metáforas de sombra del paraíso)* para dos saxofones altos.
2. *Paraíso* para cuarteto.
3. *Después que me he puesto en nada/ Hallo que nada me falta. (Y en el Monte nada)* para trío de saxofones (obra no compuesta).
4. *Selva selvaggia I* para saxofón alto (obra no compuesta).
5. *Selva selvaggia II*, para saxofón alto, dos violines, flauta y percusión (obra no compuesta).

“Alrededor de un tema central, adquiriendo por trabado crecimiento la contextura y el límite de un verdadero organismo” (Vicente Aleixandre, 1968, p. 602).

En su obra *Sombra del paraíso* (1944), el poeta Vicente Aleixandre busca identificar ese "organismo" al que hace referencia en la cita con la idea de paraíso. Sin embargo, este paraíso sería más bien uno perdido, ya que refleja lo que pudo haber sido, pero no fue, debido a las circunstancias del momento que le tocó vivir. La cita alude a cómo el compositor entiende la construcción del ciclo, cuya idea generadora es "el cuerpo", un material orgánico vinculado a la noción de desarrollo y transformación, permitiendo que algo crezca hasta convertirse en otra cosa. Para Matías Far, todos los organismos poseen una parte predefinida (el ADN) y otra que no lo está, que corresponde a sus experiencias.

Cuando reflexionamos sobre la idea del "cuerpo" y todo lo relacionado con él, inevitablemente volvemos la mirada hacia atrás y recordamos cómo la materia se moldea para cambiar de estados en la música de Guerrero, una transformación que evoca las palabras de Antoine Lavoisier (1785), "la materia ni se crea ni se destruye, solo se transforma". El hecho musical está vivo, se puede sentir y palpar. Para el compositor, el diseño sonoro se basa en la creación de una imagen sonora lo más original posible, siempre buscando la exclusividad. Esta imagen sonora depende del instrumento, y es en la comprensión técnica del mismo donde surge la noción teórica de cómo los diferentes tipos de sonidos generados por el saxofón están conectados. Esto nos proporciona una serie de rasgos tanto físicos como psicológicos que moldean la imagen sonora de dicho cuerpo.

En cuanto al trabajo de la forma, Matías Far 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 por 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". Estos 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) e 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. Esto nos lleva a interpretar el lenguaje como códigos de signos. El compositor 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... Paraíso (I)*, el compositor se interesa por la poética de Aleixandre, estudia cómo a partir del paisaje y su orografía, el escritor consigue que se convierta en expresión de lo poético.

II.2.2. Influencias

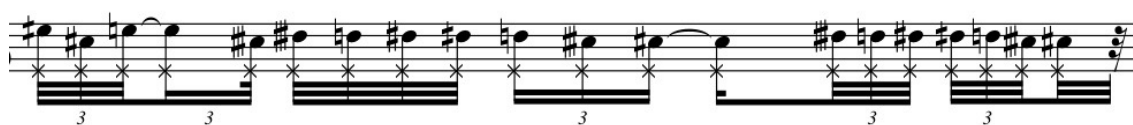
Es cierto que no existen muchos ciclos destinados al saxofón. Contamos con la obra del italiano Netti, que actualmente es uno de los mejores ejemplos del empleo de nuevos lenguajes específicos para un instrumento (Liebman, 2013). Del mismo modo, podríamos catalogar la obra de Mauricio Sotelo o los ya muy consolidados *Estudios* de Christian Lauba, además de los ya citados ciclos de Posadas y Sánchez-Verdú. Sin embargo, aún no poseemos un grupo de obras pensadas como un todo, bajo la misma concepción, enfocada de diferentes maneras bajo la atenta mirada del saxofón. Un buen antecedente lo encontramos en la serie *Zayin* (1983-1997) para cuarteto de cuerda del compositor español Francisco Guerrero.

Siempre nos ha llamado la atención el gran interés del compositor sobre las técnicas y las nuevas obras dedicadas al instrumento, especialmente 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.

Lo más importante para nosotros es que 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.

Figura 1

Fragmento de Ps de Georges Aperghis.



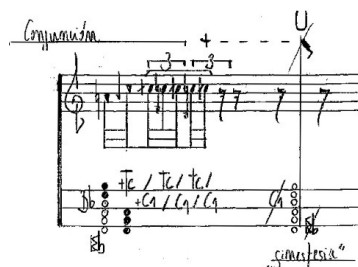
Nota. Extracto de la partitura. © 2008 Editorial Ricordi.

A lo largo del proceso de "desarrollo del cuerpo", se perciben continuas reminiscencias artísticas, como se aprecia en la pieza para cuarteto. El compositor alude a *Mit Fried und Freud fahr ich dahin*, un coral utilizado por Bach en su Cantata número 106, que inspira en parte el título de una de las arias (*Im Paradies*). Como era de esperar, el coral no está construido con notas convencionales, sino con "sonidos y alturas de llaves". Esta cantata, de carácter fúnebre, presenta al protagonista anticipando su ascensión al cielo. En todas las piezas del ciclo, se exploran obras de otros autores que de alguna manera abordan la noción del paraíso, ya que todo paraíso implica un organismo que aspira a alcanzarlo. Otras "citas artísticas", por así decirlo, se manifiestan en las conexiones entre versos (utilizadas para establecer ritmo y cohesión para el lector) del poema de Aleixandre, sobre el cual se basa la

pieza de dúo *Paraíso (I)*. De esta manera, a modo de repetición o leitmotiv, se logra dividir secciones poéticas y musicales, como se ejemplifica en el siguiente fragmento.

Figura 2.

Fragmento de Paraíso de Matías Far.



Nota. Extracto de la partitura. Manuscrito del autor. © 2014 Far.

II.2.3. *Materiales*

En cuanto a los aspectos interpretativos, es notable que Far no concibe el instrumento como una mera suma de técnicas o efectos, ni tampoco desde el equilibrio de una serie de ideas y técnicas. En su visión, el instrumento es la idea misma. Destaca especialmente el uso completamente novedoso del sonido de llaves, un elemento intrínseco y propio del saxofón, que rara vez se trabaja como material sonoro con entidad propia. A Far le interesan tanto los tipos de sonidos que generan las llaves como la manera en que articulan el sonido. El propio compositor expresa en sus comentarios sobre 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 debido a su extrema dificultad perceptiva. Son un material virgen del saxofón, algo similar al trabajo de un escultor".

En la consecución del gesto de su música, a menudo es necesario entender el sonido ordinario o el *soffio* como la resonancia de ese ruido de llave. Sin embargo, aquí se plantea la pregunta de si podemos denominarlo simplemente "ruido" o si nos encontramos ante un material que, por sí mismo, es música. El tratamiento de esta herramienta es, ciertamente, complejo de llevar a cabo con solvencia, dado que los intérpretes no están del todo

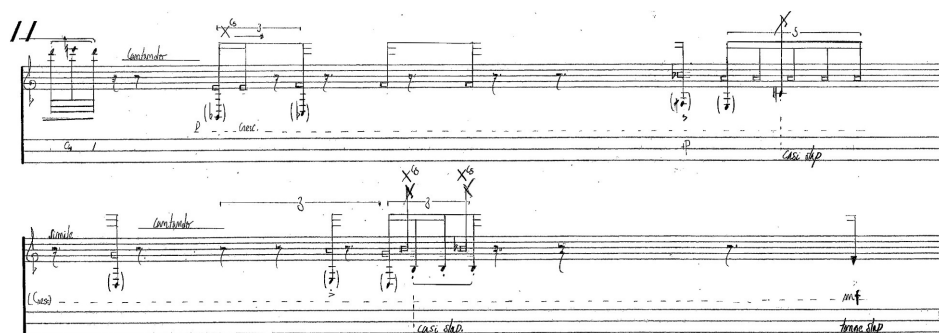
acostumbrados a trabajar este "ruido" desde un punto de vista artístico. Para que funcione el discurso en *Paraíso*, es necesario moldear y generar un relieve de la "armonía de llave". Este proceso resulta fascinante y mágico cuando funciona, ya que no se trata simplemente de golpear las llaves del saxofón, sino de buscar el sonido idóneo para cada momento y para cada llave, en función del carácter y del discurso oculto que forma su resonancia, que en este caso es el sonido "normal".

A modo de anécdota, después de trabajar y reflexionar sobre algunos de los pasajes del inicio de la obra de dúo, realizamos una grabación casera y se la enviamos a Matías Far para obtener su opinión. Su respuesta fue que las diecinueve primeras veces que escuchó la grabación no entendía nada, pero a la vigésima, sintió algo maravilloso, como si algo extraordinario estuviera sucediendo en la música. Aquí radica la dificultad y la belleza de este trabajo: implica investigación, aporta novedades al instrumento y representa un desafío para el intérprete.

Veamos algunos ejemplos. Uno de ellos lo podemos ver en este fragmento de *Recuerdo sin saberlo... Paraíso (I)* 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 desaparezca el rebote que se crea al pulsar la llave.

Figura 3

Fragmento de Paraíso de Matías Far.



Nota. Extracto de la partitura. Manuscrito del autor. © 2014 Far.

Este siguiente fragmento diferencia muy bien cuándo una posición debe ser pulsada, generando su propio sonido, y cuánto tiempo debe ser mantenida hasta que levantas dicha posición, generando así un nuevo sonido diferente al de pulsar las llaves. Es algo con lo que muy pocas veces se cuenta, 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.

Figura 4.

Fragmento de Paraíso de Matías Far.

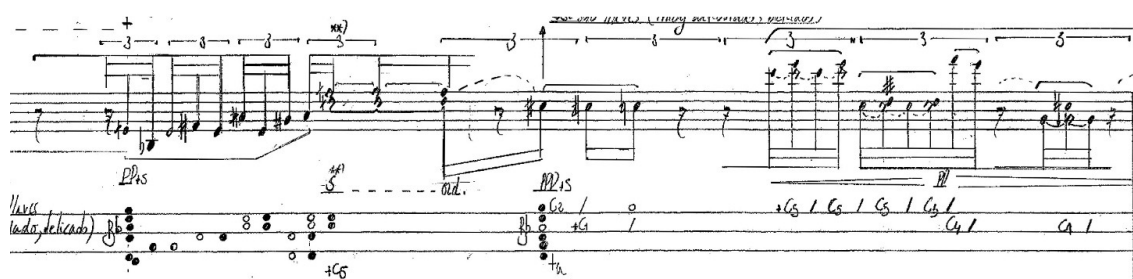


Nota. Extracto de la partitura. Manuscrito del autor. © 2014 Far.

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, creando un nuevo lenguaje, un nuevo horizonte y una ventana de estudio abierta al futuro del instrumento y de la música en cierta medida.

Figura 5

Fragmento de Paraíso de Matías Far.



Extracto de la partitura. Manuscrito del autor. © 2014 Far.

Como podemos ver en las líneas que siempre se sitúan debajo del pentagrama, la digitación está muy pensada cuidadosamente. Si nos fijamos bien, el compositor siempre busca conseguir los sonidos con posiciones bastante cerradas, propias de los multifónicos, aunque sin llegar a que esos multifónicos aparezcan. Esto 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 normalmente. 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 Matías Far, es una herramienta que, si no se trata con cuidado, puede ser un tanto cargante para el oyente.

Figuras 6 y 7

Fragmentos de Paraíso de Matías Far.



Nota. Extracto de la partitura. Manuscrito del autor. © 2014 Far.

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 de éste. Por lo tanto, 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.

En la música de Far, la poesía tiene mucha presencia; él concibe la música y los instrumentos como una forma de describir una imagen. La forma en que usa el instrumento es lo que me fascina, ya que aprovecha las posibilidades del saxofón y las usa para hablar su idioma, que es muy detallado a nivel microscópico pero al mismo tiempo funciona en una gran perspectiva.

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 nuestro punto de vista solo por el estudio humilde y detallado de las posibilidades del instrumento merece ser observada con atención.

II.3. *Necessità d'interrogare il Cielo*. Giorgio Netti

Si hablamos de grandes ciclos, no podemos olvidarnos de la obra del compositor italiano Giorgio Netti (1963): el ciclo de cuatro movimientos para saxofón soprano *Necessità d'interrogare il cielo*, escrito entre 1996 y 1999. De una duración que supera los 70 minutos, se caracteriza por utilizar un solo material principal, el multifónico. Netti ha compuesto una serie de ciclos para saxofón solo que exploran una amplia gama de técnicas y estilos, y han sido elogiados por su virtuosismo y expresividad (Dean, 2009).

II.3.1. *Estructura*

1. *.. intuire la dispiegata forma della luce ..*
2. *.. affrettandoti verso il centro della luce risonante ..*
3. *.. silenzio dei padri ..*
4. *.. sottile veicolo dell'anima ..*

Al igual que en el caso de Far, Netti se interesa por la especificidad del cuerpo, pero en este caso, del cuerpo del instrumento. Como el mismo Netti afirma (2000):

El instrumento entendido como un punto de escape hacia el cual encontrar una lectura del mundo, hablando en términos de sonido: lo que me atrae es cómo puede atravesarse por las más inesperadas corrientes, desde el arraigado tradicionalismo hasta el experimentalismo más atrevido mientras su cuerpo permanece sin cambios.

Escribir para instrumentos solistas ha sido siempre una tarea complicada, como afirma el autor: "estamos siempre en el filo entre el ascetismo y la pirotecnia" (Netti, 2000). Esto se vuelve más difícil cuando ya conocemos muchas posibilidades del instrumento. Si escribimos con todos los efectos y materiales que conocemos, probablemente obtendremos una obra llena de color y efecto, pero muy similar a una enciclopedia de recursos. No es el caso, desde luego, del compositor italiano.

II.3.2. *Influencias*

Para Netti, es de suma importancia reconocer que el saxofón proviene de una tradición de improvisadores, lo cual implica que posee un carácter individual y solista. Esta singularidad ha sido su forma de expresar su visión del mundo. No obstante, cada uno de estos intérpretes tiene un estilo y un sonido distintivos. En la práctica del instrumento, el estilo se explora más profundamente día a día; es el lugar, un surco en el que la experiencia y los estados de ánimo fluyen entre sí, es el molino en el que todo se basa, transformado en una cierta calidad de experiencia. “En el estilo, las experiencias individuales se refieren constantemente al todo para ser apreciado como tal. John Coltrane siempre es reconocible, pero cada una de sus improvisaciones individuales es diferente” (Netti, 2000).

Hablemos brevemente sobre la tradición del repertorio para instrumentos solistas, remontándonos a las Suites, Sonatas, Partitas y Preludios del siglo XVIII. Posteriormente, encontramos los estudios de Paganini y la obra de Liszt, que marcó el origen del virtuosismo por un lado y, por otro, evidenció el desarrollo del instrumento. La existencia de numerosas y diversas E.T. en el repertorio contemporáneo se debe a un grupo de creadores e intérpretes que trabajaron para expandir los límites de sus respectivos instrumentos. En el caso de Giorgio Netti, su profundo estudio del sonido ha representado un gran avance para el instrumento. Además, la colaboración entre Netti y el saxofonista Marcus Weiss ha sido fundamental, ya que Weiss ha trabajado para descubrir la técnica más adecuada y, posteriormente, ha difundido la obra en todo el mundo. Aunque todavía son pocos los intérpretes que se acercan a esta extensa obra, debido a su extrema dificultad, ya está posicionada como uno de los grandes hitos del repertorio para instrumentos solistas.

II.3.3. *Materiales y forma*

La obra presenta un uso eficiente de los materiales, siendo notable la continua reformulación de éstos.

En este trabajo, todo comenzó con la atracción por/hacia los sonidos armónicos extremadamente agudos, la imagen sonora de un cuerpo, que se reduce sin perder su potencia, transformando la masa en energía, suspendida, sin dirección. En ese punto, las frecuencias graves del sonido agudo se instalan y liberan muchas conexiones en las que están construidas, lo que de otra manera sería incomprensible si se clasificara de abajo hacia arriba, si es que consideramos estas conexiones como unidades individuales separadas. La imagen y la práctica de los sonidos agudos para mí son la continuidad de la columna de aire que pasa sin obstáculos a través del instrumentista y el instrumento, un canal especial que deja atrás las variaciones infinitas de huellas mecánicas. El sonido armónico es al mismo tiempo gobernado y diferente del punto donde se origina: creciendo, alejándose verticalmente de él, gradualmente ingresa en tierra de nadie donde múltiples orígenes conducen a un solo resultado. (Netti, 2000)

El intervalo entre un sonido y otro puede catalogarse finalmente en un contexto abstracto, en el que ambos sonidos se consideran idénticos en su timbre, intensidad y duración; el compositor prefiere pensar en el espacio entre dos sonidos y su volumen. Se interesa cada vez más por el espacio que contiene un sonido en su interior, ese espacio que entre los extremos nos indica la posibilidad de ir más allá. Los cuatro movimientos son puntos de vista diferentes, cada vez más complejos, diferentes perspectivas del material. El autor describe las ideas y el carácter de cada uno en su página web:

1. Es una exploración sin ningún propósito, siguiendo una canción hacia lugares que vendrán después, hacia todos los lugares simultáneamente. Abierto, sin

direccionalidad, simplemente escucha el sonido del mundo. Es un cuestionamiento de la distancia que hay dentro de sí mismos, del núcleo vivo del sonido que aparece. Es un movimiento lento, es la apertura de un mundo resonante en el que no se pierde nada.

2. La estabilidad del primer movimiento comienza a fluctuar en una aceleración centrípeta, las posiciones se convierten en cualidades del lugar, un árbol genealógico, una presencia participativa como distancia manifiesta; la formación de una direccionalidad se hace cada vez más evidente. Aquí se intenta una alineación, el *Maeshowe*, ese rayo de sol en el solsticio de invierno.

3. Esos lugares en los que la forma siente que falta algo, donde se pierde la prueba del cuerpo, las referencias se debilitan y el espacio domina: un sonido que logra hablar del silencio, comprender el silencio. Después entra en juego la respiración, como una araña con su telaraña navegando sobre el vacío.

4. Es un hilo ascendente guiado desde dentro. Tiene una imagen: había un gran árbol, podía ver su tronco, su base y su contorno; no tenía una vista general del árbol, solo tronco y tronco, la apertura de una posibilidad, una rama, su fuerza, solo la parte inicial y la continuación del tronco aún se interrumpían.

El antepenúltimo, penúltimo y en parte el último movimiento de IV son quizás la materialización final de este tronco alcanzado desde un enfoque diferente al revés, a los ángulos solitarios del tronco, la materialización de su fuerza (invisible).

II.3.4. Recursos e interpretación

Podemos observar que Netti, al igual que Far, estaba inmerso en la búsqueda de digitaciones nuevas y complejas para el saxofón soprano. Su investigación se centró en explorar los diversos resultados y cualidades de cada digitación, con el objetivo de lograr una transformación fluida del sonido a lo largo de la pieza. Al igual que Far, Netti proporciona tablaturas para las digitaciones y especifica la embocadura necesaria para obtener los sonidos deseados. Para identificar y comprender estos sonidos, podemos explorar los siguientes cinco elementos:

1. Tres posiciones de los dientes en la boquilla (*in punta, normal, imboccare molto*).
2. Cuatro tipos diferentes de presión sobre la caña (normal, poco como el *subtone*, mucho).
3. Cinco posiciones de la laringe (*molto stringendo, poco stringendo, normale, poco allargando, molto allargando*).
4. Cinco posiciones del labio inferior (muy relajado, relajado, normal, un poco tenso, muy tenso).
5. La velocidad del aire (*molta pressione y poca pressione*).

Netti no solo proporciona tablaturas y especifica la embocadura necesaria, sino que también detalla que, durante su estudio, siempre tocó con un cuarto de tono de afinación más alto y especifica el material con el que se debe tocar. Ahora bien, ¿cómo empleamos estas digitaciones en su obra?

En la obra de Netti, el primer elemento que se explora es el sonido simple, aunque nunca se emplea mediante una digitación habitual para obtener un solo sonido; en su lugar, se recurre a digitaciones correspondientes a la obtención de multifónicos. Estas digitaciones aportan un matiz o profundidad distintos, introduciendo sombras en el sonido. La excepción a

esta técnica se encuentra en la primera nota de la pieza, donde se utiliza una digitación convencional antes de abrirse completamente al mundo de los multifónicos.

Figura 8

Fragmento de Necessità D'interrogare Il Cielo de Giorgio Netti.



Nota. Extracto de la partitura. Manuscrito del autor. © 1996 - 1999 Netti.

El interés de la obra de Netti se centra en la transformación del sonido y en cómo este puede desplazarse en el espacio. Frecuentemente, escribe un sonido simple que se transforma gradualmente en otro sonido o en múltiples sonidos. En ocasiones, esta transformación culmina en un multifónico de dos sonidos, como se ejemplifica a continuación:

Figura 9

Fragmento de Necessità D'interrogare Il Cielo de Giorgio Netti.

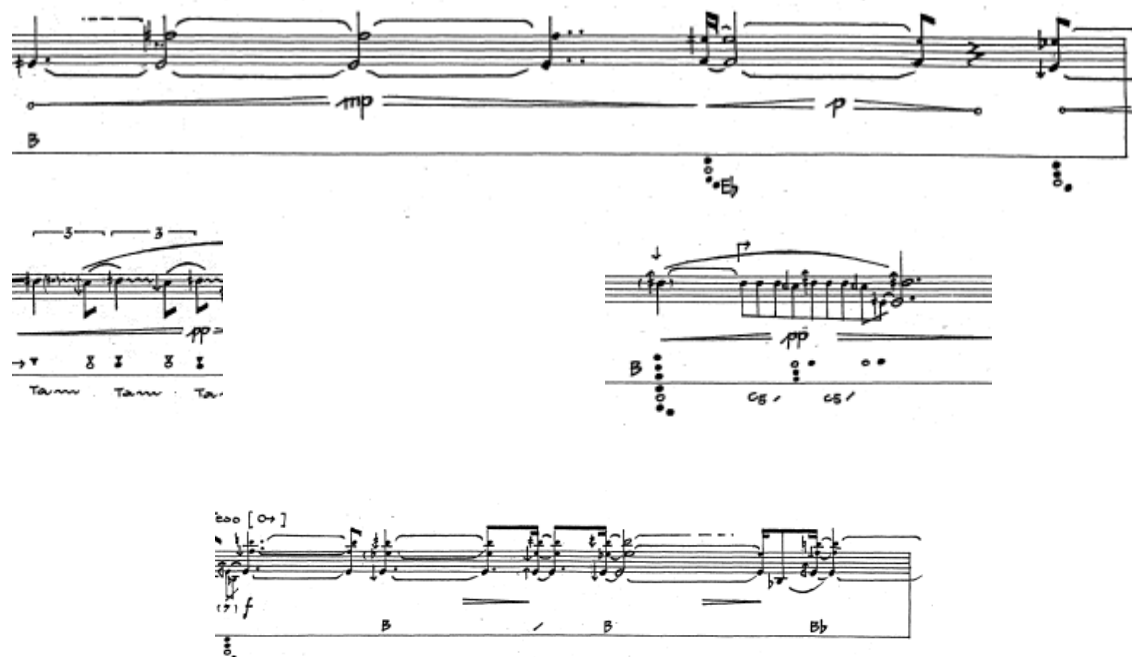


Nota. Extracto de la partitura. Manuscrito del autor. © 1996 - 1999 Netti.

Además, Netti emplea las digitaciones de manera ingeniosa; se interesa por cómo funcionan las digitaciones cercanas a la digitación que estamos utilizando. Por ejemplo, si tenemos un Do grave y levantamos el dedo que corresponde a la digitación 4, investiga qué sucede. Este enfoque es particularmente interesante porque, por lo general, el rango o la calidad del multifónico son muy similares, pertenecen a la misma familia. Sin embargo, es mejor ilustrar esto con algunos extractos.

Figura 10, 11, 12 y 13

Fragments de Necessità D'interrogare Il Cielo de Giorgio Netti.



Nota. Extractos de la partitura. Manuscrito del autor. © 1996 - 1999 Netti.

Estas digitaciones cercanas resultan muy útiles también para explorar la microtonalidad, los cuartos de tono y los bisbigiandi. Es como si tuviéramos un microorganismo que se mueve y vive dentro del sonido.

Figura 14

Fragmento de Necessità D'interrogare Il Cielo de Giorgio Netti.



Nota. Extracto de la partitura. Manuscrito del autor. © 1996 - 1999 Netti.

Otro uso del multifónico en el ciclo son los *tremolandi*, que resultan de diferentes combinaciones de digitaciones, algunas veces con armónicos donde rezuma un carácter espectral.

Figuras 15 y 16

Fragments de Necessità D'interrogare Il Cielo de Giorgio Netti.



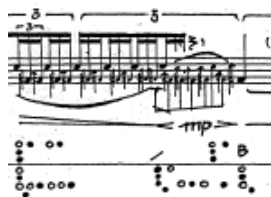
Nota. Extracto de la partitura. Manuscrito del autor. © 1996 - 1999 Netti.

Además, encontramos numerosos patrones de repetición en las piezas que son muy virtuosos, resultantes de variaciones y combinaciones de diferentes digitaciones. Es crucial tener en cuenta que en las obras de Netti con estas digitaciones puedes obtener más sonidos, y debes situar tu posición interna con mucho cuidado para encontrarlos. También es necesario escuchar estos sonidos previamente en tu mente.

En el siguiente extracto, podemos observar cómo debemos tocar cuatro sonidos simples diferentes, pero con una sola posición: el Si bemol grave.

Figura 17

Fragmento de Necessità D'interrogare Il Cielo de Giorgio Netti.



Nota. Extracto de la partitura. Manuscrito del autor. © 1996 - 1999 Netti.

Por supuesto, hay muchos más usos y materiales en la pieza, y resulta fascinante la capacidad de Netti para combinar un material principal de manera musical a lo largo de setenta minutos. La expresión agógica y dinámica de la interpretación de esta obra es, en algunos momentos, muy "clásica" e incluso "romántica" en la forma en que el sonido se materializa en un movimiento de tensión y liberación. Sin embargo, todo esto se basa en el empleo del material sonoro específico del saxofón soprano y no en el uso de ninguna serie u

otra organización de alturas desde "afuera". La pieza es el resultado compuesto por un cuerpo tridimensional, el del multifónico del saxofón soprano.

II.4. *Materia Oscura*. Nadir Vassena

Materia Oscura, concebida en el año 2009 para saxofón alto y conjunto (flauta, oboe, clarinete, piano, percusión, violín, alto y violonchelo), despertó nuestro interés por diversas razones. Nuestro primer contacto real con la obra fue cuando Marcus Weiss (quien la estrenó con el *Ensemble Recherche*) y Jürg Henneberger se pusieron en contacto conmigo para interpretar la pieza con el *Ensemble Diagonal* en la *Musik Akademie* de Basilea. Aunque ya conocíamos al compositor por otras obras y algunos proyectos en Italia y Lugano, esta colaboración proporcionó una nueva perspectiva. En contraste con Netti y Far, quienes eligen el saxofón debido a su fascinación por sus posibilidades y las E. T., Nadir Vassena tiene una relación distinta con el instrumento. Aunque toca el saxofón, su conexión va más allá, ya que posee un profundo conocimiento de las "técnicas tradicionales" y el repertorio, a diferencia de Netti, quien aborda el saxofón como algo nuevo y adopta un enfoque totalmente diferente. Es importante señalar que Vassena no se ajusta al perfil de *composer-performer* ya que no interpreta las obras que compone.

La complejidad interpretativa de la música de Nadir Vassena, con sus técnicas altamente elaboradas, ha sido un aspecto que nos ha captado profundamente el interés en el contexto de esta tesis. La pieza *Materia Oscura* refleja nuestra conexión personal con el saxofón, que es el instrumento que marcó nuestros inicios como compositores. En palabras suyas, la obra es "básicamente autobiográfica". La conexión profunda con el saxofón, tanto como nuestro primer instrumento y ahora como compositores, ha arraigado la pieza en nosotros como un material oscuro. Vassena aborda la escritura de su propia historia musical como un proceso que implica aceptar términos técnicos, estéticos e históricos, así como

dimensiones sensuales y sentimentales que han ocupado obras anteriores. Más que llegar a una conclusión, esta obra se sumerge en la incertidumbre de los inicios, explorando las complejidades y las raíces profundas que definen nuestra conexión con el saxofón y nuestra evolución como compositores. (Vassena, comunicación personal, Lugano, 2012).

En la música de Vassena, se percibe claramente la influencia de la tradición musical italiana, caracterizada por un aprecio por el sonido que combina complejidad y belleza, siempre impregnada de emotividad. El compositor tiene la habilidad de construir atmósferas delicadas y distintivas, a menudo utilizando sonidos meticulosamente elaborados que se desarrollan y evolucionan unos en otros, siguiendo una línea que recuerda a la estética de Giacinto Scelsi. Además, logra integrar de manera efectiva esta sensibilidad con un enfoque racionalista y estructurado, incorporando ocasionalmente influencias de la tradición musical francesa. Sin embargo, a pesar de estas influencias, Vassena ha logrado forjar su propia expresión musical única, fusionando su conocimiento con un estilo personal distintivo.

Una cuestión relevante es si la pieza fue concebida en el formato más tradicional de solista con "acompañamiento", siguiendo la estructura de un concierto, o si, por el contrario, se trata de una composición con un fuerte contenido de música de cámara. Aunque la parte del saxofón claramente presenta materiales más "importantes" e interesantes, en ocasiones, el sonido final se genera como resultado de las diversas acciones que surgen y tienen su origen en el ensemble. Desde nuestra perspectiva, la obra se presenta como una composición destinada a un grupo con un saxofón concertante o principal. En este sentido, se sugiere que el saxofonista interprete la obra de pie si se busca destacar la parte del saxofón o se siente al lado del grupo para obtener una versión más equilibrada.

Esta reflexión ha sido objeto de discusión con el compositor, quien considera importante que el saxofonista toque de pie. Sin embargo, la otra versión, con el saxofonista

sentado, también podría resultar interesante. En cualquier caso, desde nuestra perspectiva, la pieza no se presta para ser interpretada como un concierto solista con acompañamiento. Todas las interpretaciones que hemos realizado de la obra han seguido esta premisa.

II.4.1. Influencias

En el ámbito técnico, en relación a las E. T., Nadir Vassena incorpora en el saxofón algunos elementos desarrollados por el compositor italiano Salvatore Sciarrino, llevándolos a un nivel de elaboración más profundo que el explorado en las piezas donde Sciarrino escribió para saxofón. Aunque compositores como Sotelo ya habían explorado la "independencia de las manos" en obras como *Argo* o *De Magia*, Vassena va más allá y descubre combinaciones muy intrincadas de digitaciones y sonidos. En este proceso, podría decirse que ha encontrado el "material oscuro" del saxofón.

II.4.2. Forma

La pieza está claramente estructurada en 16 secciones, cada una caracterizada por su propia atmósfera y el uso de E.T. específicas que generan un sonido particular. Cada sección, por lo tanto, emplea recursos que evocan sensaciones o personajes distintos.

1. *Transparente* (primera parte). Tiene el tempo más lento de la pieza (corchea a 40) y se trata de una transformación grande y lenta de la textura mediante un extenso Si bemol en el saxofón (la primera nota *altissimo* del instrumento). La dificultad de este sonido para la duración y el registro origina un conflicto entre la sensación de tranquilidad sobre el tempo y la calidad de los materiales con la ansiedad de una nota que dura más de 2 minutos.
2. *Sfocato* (corchea a 60). Un poco más rápido y mucho más corto, el discurso comienza a evolucionar con un colorido tapiz generado por los *bisbliciandi*. En el segundo *sfocato* comienza a aparecer la E. T. más interesante de la pieza, los polirritmías.

3. *Refrain* (corchea a 80). Hay cinco secciones en toda la pieza, estribillos y son una especie de momento para meditar, no ocurre nada, solo se disfruta del sonido creado con los armónicos del instrumento que se ven envueltos en un bucle. Podemos sentir como el mundo se ha detenido.
4. *Traslucido* (corchea a 60). En los tres *traslucidos* estamos frente a las partes más amplias de la obra, donde se desarrolla la obra para encontrar diferentes energías, es ahora cuando hay más momentos de tensión, también cuando es más difícil de cara a la interpretación.
5. *Sotto presione* (corchea a 42). Hay dos partes realmente diferentes entre ellas, porque la primera es bastante larga, con mucha actividad, llegando a un gran clímax con mucha acumulación de sonidos. Sin embargo, la segunda, que es la última parte de la pieza, tiene solo dos compases y funciona a modo de un cometa que se desvanece en nuestra memoria.
6. *Trascolorato* (corchea a 52). Es la parte central, después del clímax, de carácter calmada y tranquilo, con una evolución lenta y horizontal, el saxofón suena sordo, sin color, como si tuviera un tapón y recupera gradualmente sus cualidades normales con un sonido fresco y sensible.
7. *Luminiscente* (corchea a 47). Es una sección bastante estática que funciona en bloques, algunos acordes iniciados por el saxofón con multifónicos, con una textura microtonal, hay una transformación de altura ascendente y podemos escuchar una especie de escala de microtonos.
8. *Opaco* (corchea a 52). Después de las grandes emociones y la tensión provocada por el translucido número 3 mediante la canción expresiva del "solista", el opaco es un momento de tranquilidad, horizontal, no pasa nada en los primeros momentos, el

compositor lo utiliza como un coda y poco a poco llega el último aliento de vida en la pieza, pero solo por un momento porque rápidamente lo perderemos con la última y breve *sotto pressione*.

II.4.3. *Recursos e interpretación*

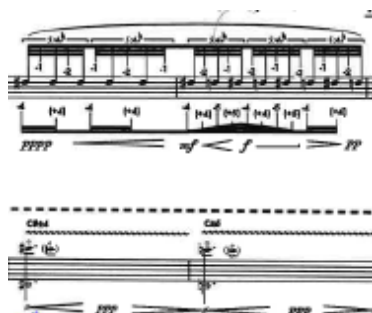
En contraste con la obra de Netti, la pieza de Vassena ofrece una abundancia de recursos que podrían ser catalogados en un extenso repertorio. Sin embargo, es importante subrayar que este análisis no tiene la intención de convertirse en una enciclopedia exhaustiva de E.T. En su lugar, se destacarán aquellos materiales que se perciben como genuinamente innovadores o de particular interés para el intérprete de saxofón contemporáneo.

La composición incorpora numerosas E.T., todas ellas alineadas con la concepción de "materia oscura" o, incluso, "materia indefinida". En este contexto, la "oscuridad" requiere un espacio, un "lugar intermedio" para manifestarse. Es así como Vassena recurre exclusivamente a técnicas "rotas", percibiendo este movimiento como un "cambio en el tiempo" que descompone el material y permite que emerja su "lado oscuro" o su naturaleza oscura. El resultado es un sonido complejo que, aunque puede interpretarse como un catálogo de técnicas, mantiene una conexión poética y una perspectiva poderosa.

1. *Bisbigliandi* con armónicos: En cada sección de *Refrain*, se presentan notas generadas mediante una digitación que produce un sonido grave, pero se busca obtener un armónico más alto, generalmente una octava o una quinta superior. Al utilizar esta posición, se desplaza el dedo indicado y se logra un efecto similar a un *bisbigliando* o trino muy delicado. Una cuestión relevante para los intérpretes es determinar si se debe enfatizar más la sombra del sonido grave. Desde nuestra perspectiva, la sombra grave ya está implícita en la idea del armónico, incluso con un ligero toque de aire, manteniendo una dinámica entre la ausencia de sonido y ppp.

Figuras 18

Fragmentos de Materia Oscura de Nadir Vassena.

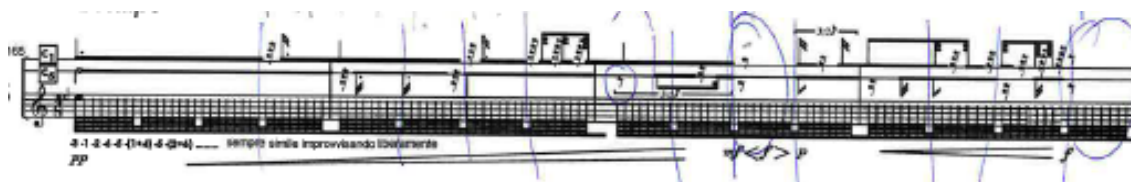


Nota. Extracto de la partitura. Edición del autor. © 2009 Vassena.

2. Polirritmia de manos: El saxofón, por naturaleza, requiere la colaboración de ambas manos para producir sonidos simples de manera coordinada. Si deseas tocar un Fa, por ejemplo, necesitas presionar el segundo dedo adecuadamente. No obstante, en esta pieza, el compositor busca emplear las manos de manera independiente. Específicamente, detalla las acciones de los dedos en ambas manos y sus respectivos ritmos. Un fragmento particularmente complejo de esta técnica se presenta a continuación, donde se utilizan tres niveles distintos de escritura. El intérprete debe leer el ritmo de la llave C1, C3 y luego abordar la textura de las fusas con la mano izquierda y derecha. Esta sección se convierte en un desafío significativo para el saxofonista.

Figura 19

Fragmento de Materia Oscura de Nadir Vassena.



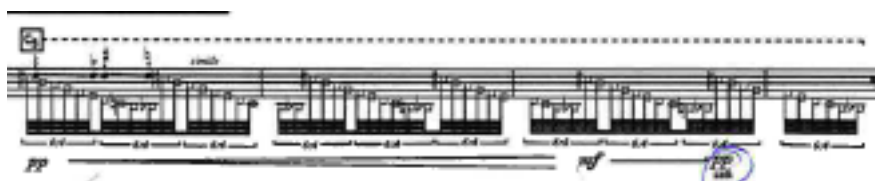
Nota. Extracto de la partitura. Edición del autor. © 2009 Vassena.

3. *Glissandi* de timbre: Al presionar ciertas llaves del saxofón, como la C3 o la C5 utilizadas para el registro agudo, pero intentando tocar en el registro grave y

moviendo las digitaciones normales según lo indicado, se logra un tipo de *glissando* microtonal con un color tonal muy distintivo. Esta técnica, originada en obras de Sciarrino para flauta, ahora se emplea extensamente en los ciclos contemporáneos de Alberto Posadas.

Figura 20

Fragmento de Materia Oscura de Nadir Vassena.



Nota. Extracto de la partitura. Edición del autor. © 2009 Vassena.

4. Multifónicos interrumpidos: Vassena emplea algunos multifónicos suaves y frágiles con la intención de interrumpir este sonido mediante el movimiento de una llave, especificando el ritmo y la llave correspondiente. El resultado es similar a un mordente aplicado al multifónico.

Figuras 21 y 22

Fragmentos de Materia Oscura de Nadir Vassena.



Nota. Extractos de la partitura. Edición del autor. © 2009 Vassena.

5. Melodías sin timbre: Producto de la combinación de una interpretación ordinaria junto al uso de la C5 (siempre presionada), obtenemos un sonido alrededor de Fa (microtonal) y sin timbre. Para obtener el ppp necesitamos soplar con mucha fuerza y tocar con una presión de aire considerable.

Figura 23

Fragmento de Materia Oscura de Nadir Vassena.



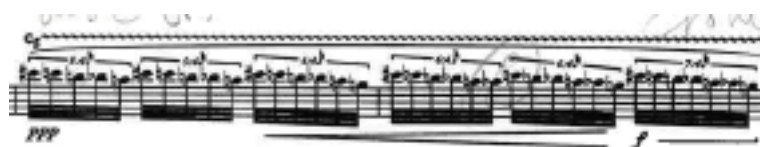
Nota. Extracto de la partitura. Edición del autor. © 2009 Vassena.

Cuando levantamos rápidamente el C5, obtenemos un sonido normal que funciona como un mordente.

6. *Tremolli*: Cuando tocamos una escala cromática con la mano izquierda (de Sol a Do) y tocamos al azar el C3 o C5, obtenemos un trémolo entre el sonido original y un sonido más agudo, muy colorido. Es el gran descubrimiento de Salvatore Sciarrino, quien lo utiliza en varios instrumentos como clarinete, flauta y saxofón.

Figura 24

Fragmento de Materia Oscura de Nadir Vassena.

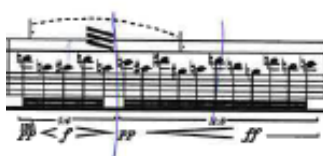


Nota. Extracto de la partitura. Edición del autor. © 2009 Vassena.

Pero podemos usar este recurso de manera simple o mucho más compleja. En el extracto anterior, hicimos el trémolo solo con una llave. Pero también podemos alternar ambas llaves, obteniendo una mayor riqueza. Tenemos que tener cuidado y alternar las llaves muy bien, porque, de lo contrario, no funciona correctamente.

Figura 25

Fragmento de Materia Oscura de Nadir Vassena.

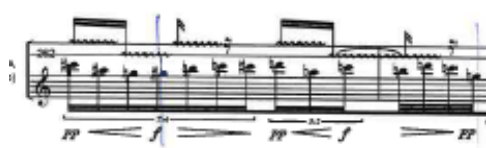


Nota. Extracto de la partitura. Edición del autor. © 2009 Vassena.

Si, como escribe Vassena, tenemos que hacer diferentes ritmos entre las digitaciones normales y el trémolo con C3 o C5, la tarea es aún más difícil, y más aún si está especificado claramente cuándo tocar la llave para realizar un trémolo específico, como en el siguiente ejemplo.

Figura 26

Fragmento de Materia Oscura de Nadir Vassena.



Nota. Extracto de la partitura. Edición del autor. © 2009 Vassena.

Si analizamos los recursos que emplea, podemos ver que cada uno tiene un carácter de movimiento, como un microorganismo, siempre vivo. El ensemble continúa y mantiene vivo el sonido del saxofón, transformándolo y, a veces, desarrollándolo. El resultado es una pieza muy bien estructurada, bastante "racional" con un gesto tradicional y un ambiente fresco, muy especial.

II.5. Wq 132 à creux perdu. José Luis Torá

La aplicación de la técnica escultórica del vaciado natural¹⁰ a un pasaje específico, como el que encontramos en la Sonata Wq. 132 en la menor de C.P.E. Bach, ha sido la premisa inicial para la creación de la obra de Torá. Este enfoque tiene como objetivo congelar la naturaleza vibrante del sonido. A través de esta técnica, se obtiene el negativo de un objeto, el molde, en este caso, de la composición de Bach. El resultado es una transcripción que se

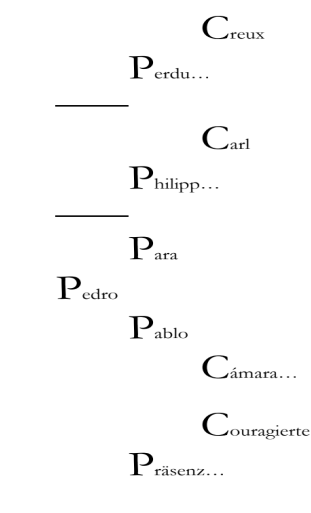
¹⁰ El vaciado natural es una técnica de escultura que permite obtener una copia tridimensional precisa de un objeto o elemento natural, ya sea vivo o inerte, orgánico o inorgánico. Se basa en la creación de un molde a partir del objeto original, y luego en el vaciado de este molde con un material como yeso, escayola, metal o plástico.

logra mediante el contacto directo con la música original, en lugar de buscar una imitación literal del pasaje, adaptado para saxofón tenor.

El saxofón modificado, con su campana obstruida, posibilita la percepción de la organicidad del sonido, su respiración y su aire. Este enfoque revela nuevas sonoridades que permanecen ocultas en el instrumento. La estructura de la obra se articula en secciones claramente definidas y está marcada por modulaciones métricas. La dificultad de ejecución es considerable, ya que exige un aprendizaje renovado del instrumento y una relación novedosa entre el intérprete, el sonido, la embocadura y la notación. Esta relación se ve subrayada por el uso constante de una tablatura para la digitación. La obra fue estrenada en la galería ASPA Contemporary de Madrid en marzo de 2018 y posteriormente grabada como parte del recopilatorio *Solitaire* para IBS Classical, presentado en enero de 2019.

Figura 27

Dedicatoria de José Luis Torá wq 132 en à creux perdu.



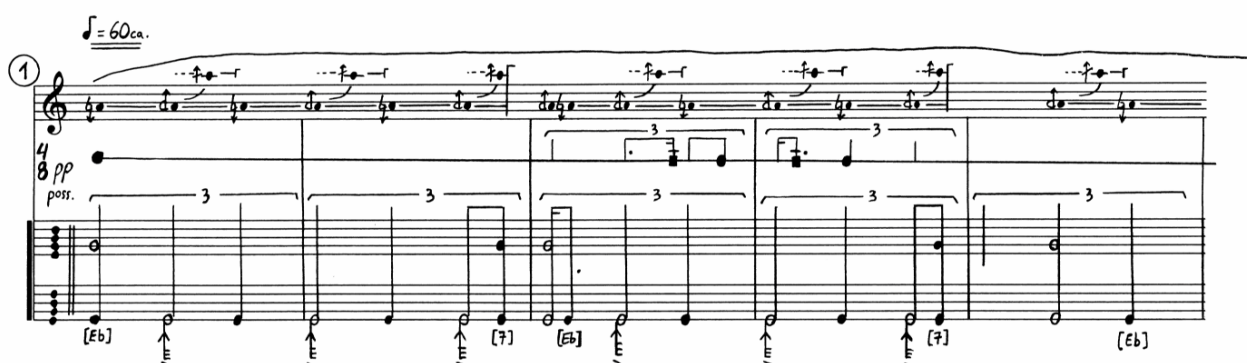
Nota. Extracto de la partitura. Edición del autor. © 2018 Torá.

La obra surge de la estrecha colaboración con el compositor, quien, al igual que Netti, se sumergió en el estudio personal del saxofón tenor para explorar los recursos que este instrumento demanda en su propio lenguaje musical. Durante el verano de 2017, se le

proporcionó a Torá un saxofón tenor que no necesitábamos, permitiéndole así familiarizarse con la herramienta, a pesar de no tener conocimientos previos sobre cómo tocar el instrumento. El resultado de este proceso fue un manuscrito que se materializó aproximadamente seis meses después, presentando una escritura y una tipología completamente novedosas en comparación con sus obras anteriores. La partitura, escrita a mano, presenta cuatro pentagramas, siendo el superior el encargado de indicar las alturas resultantes y la figuración correspondiente. Asimismo, consta de una línea intermedia dedicada al soplo que no alcanza la complejidad de un pentagrama. Además, incluye dos pentagramas para la digitación, presentados a modo de tablatura, siguiendo una estructura similar a la empleada por Netti.

Figura 28

Fragmento de wq 132 à creux perdu de José Luis Torá.



Nota. Extracto de la partitura. Edición del autor. © 2018 Torá.

Tras una detallada leyenda¹¹, necesaria para proporcionar claridad para la interpretación, se incorporan algunas citas que han inspirado al autor en el proceso del vaciado natural en la música. Estas citas se entrelazan con pasajes propios de Torá.

“Para sobrevivir, los fantasmas necesitan a veces que los fijen en una forma de yeso.

Pero también necesitan aire, tiempo” (Didi-Huberman, 2001, p. 23).

¹¹ Consultar Anexo VI

Aplicar la técnica, sí, del vaciado del natural (*moulage sur nature*); técnica por medio de la cual se obtiene, a través de un proceso de moldes, una copia tridimensional precisa en cuanto a volumen y a texturas de cualquier elemento de la naturaleza. (Torá, 2017)

“Es un medio de acercarse a la verdad de la naturaleza sin mucho esfuerzo; esto, en verdad, no es el mérito de un escultor hábil, sino el de un fundidor del montón” (Diderot, 1985, p. 54).

Aplicar la técnica, sí, o, más concretamente, la variante denominada *à creux perdu*; variante en la que el molde se obtiene de un modelo que se destruirá durante su extracción del molde, quedando tan sólo éste como «hu-eco perdido».

Aplicar la técnica, sí, pero esta vez no a un rostro, un torso, una mano..., que quedarían así «fijados», fetichizados, y, aun así, dejarían en el yeso rastro y huella de la naturaleza trémula de la piel; abrazo entre un material muerto y una carne viva y su estremecimiento. (Torá, 2017)

“trata de moldear la mano de tu amante y ponla delante de ti, te encontrarás con un horrible cadáver sin ningún parecido” (Balzac, 2018, p. 23).

Aplicar la técnica, sí, pero ahora a un instante, a un fragmento o pasaje del primer movimiento de la Sonata para flauta en la menor wq.132 de Carl Philipp Emanuel Bach, dejando así congelada la naturaleza trémula del sonido; el abrazo y estremecimiento entre un material muerto y un soplo vivo.

Aplicar la técnica, sí, pero esta vez no utilizando un molde de yeso, ese material blanco, quebradizo y carente de plasticidad, pero que, en su inorganicidad, es capaz de captar y mostrar, en las grietas e imperfecciones formadas tras endurecerse y secarse, el recuerdo del pulso y la respiración del modelo vivo. (Torá, 2017)

“un vaciado del natural es la copia más exacta posible que se pueda conseguir, pero carece de vida” (Rodin, 1903, p.52).

Aplicar la técnica, sí, pero ahora utilizando en su lugar, y abriendo así un lugar, el cuerpo físico, frío, formado acústica e históricamente, del saxofón tenor. Saxofón preparado, obturado en su campana, pero permitiendo que lo orgánico del sonido de la sonata wq.132, junto con su respiración, su aire, dejen en él rastro y huella: a través de los intersticios, como filtros en negativo (las llaves en cada digitación, la boca del intérprete), abriéndose y cerrándose en el cuerpo sonoro: en su latir, en su pulso.

Aplicar la técnica, sí, pero esta vez suspendiendo el proceso antes de alcanzar su supuesto final; olvidando que el resultado de un vaciado del natural es un positivado restituído desde una forma negativa, el molde; positivado que, de hacerse, nos devolvería (quizá) algo así como las complejidades polifónicas de CPE Bach en una simple transcripción al uso para saxofón tenor. (Torá, 2017)

“Nos muestra a la modelo tal y como es, sin añadir nada personal” (Planche, 1847, p. 28).

Aplicar la técnica, sí, pero ahora deteniéndonos en el molde, en el negativo, en la forma obtenida por contacto, no por imitación; contemplar la oquedad con todas sus rugosidades, el vaciado de un vacío que, en todas sus fisuras y figuras, en todas sus ausencias, no tiene nada más que ofrecer que un (hu)eco de tiempo, un aire de vida (aire y tiempo que, quizá, algún día lo fueron de una luminosa presencia). (Torá, 2017).

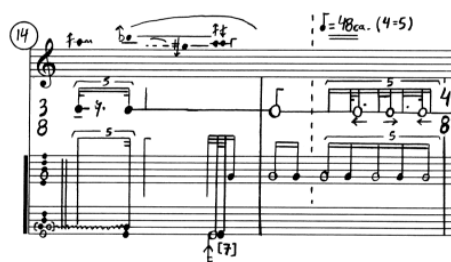
“Aplicar la técnica, sí, del vaciado, de la ausencia. Del vaciado de la ausencia. De la ausencia de técnica”. (Torá, 2017)

Tras este contexto, se nos revela un mundo lleno de entusiasmo por el desafío que teníamos entre manos, al mismo tiempo que experimentábamos una gran responsabilidad hacia José Luis para estar a la altura de este planteamiento y de una obra que exige un nuevo aprendizaje del instrumento. Se trata de una composición que, en principio, parece una quimera en términos de dificultad y que solo después de un arduo trabajo conjunto ha sido posible interpretar posteriormente.

Un elemento clave de la obra es la modulación métrica, donde se estructura según materiales o lugares que experimentan cambios en la métrica. Como se observará en el esquema siguiente, hay un material que, a medida que se desarrolla, se ralentiza, otro que se acelera y otro que permanece estable. Todas las relaciones entre los cambios de tempo están minuciosamente anotadas y estudiadas por el compositor, pero demandan un esfuerzo y precisión extenuantes por parte del intérprete.

Figura 29

Fragmento de wq 132 à creux perdu de José Luis Torá.

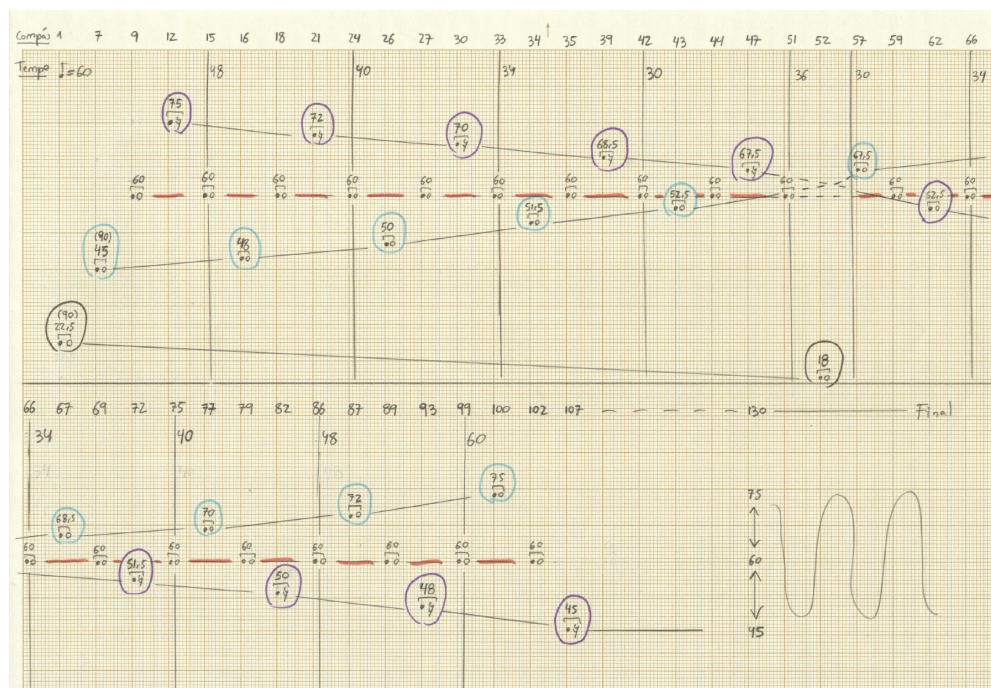


Nota. Extracto de la partitura. Edición del autor. © 2018 Torá.

En el anterior ejemplo el tempo es de corchea 60 y pasa a 48. De forma que las dos semicorcheas a 60 son a igual velocidad que las dos semicorcheas de cinquillo a 48, pero este es un ejemplo claro y sencillo, inmersos en la obra no lo será tanto.

Figura 30

Tabla de tempi para la obra wq 132 à creux perdu de José Luis Torá.



Nota. Material de trabajo del compositor. © 2018 Torá.

II.5.1. Influencias

En las dos obras anteriores, tenemos buenos ejemplos de compositores que requieren el uso de una tablatura para plasmar las digitaciones en las partituras. En el repertorio del saxofón, Netti fue pionero en este aspecto, y hasta el día de hoy, muchos compositores continúan utilizando este sistema para escribir su música.

La música de Torá está fuertemente influenciada por Lachenmann y la idea de música concreta instrumental, siempre buscando un nuevo enfoque del instrumento. En esta obra para saxofón tenor obturado, tapado por la campana y amplificado, nunca llegamos a reconocer un saxofón tradicional debido a la utilización de E.T.

II.5.2. Forma

La obra se articula en dos grandes secciones, siendo especialmente extensa la primera, hasta el compás 128. Esta sección se centra en la exploración de la obturación del saxofón y

las modulaciones métricas. Hacia el compás 52, podemos observar un eje estructural dentro de esta primera parte, que está regido por un cambio de paradigma en el funcionamiento de la armonía resultante debido al cambio de digitación, no de material.

La segunda parte es más visceral e intensa en términos de energía. El saxofón obturado representa una resistencia que el intérprete debe superar para lograr el sonido extremo al que se ve sometido.

II.5.3. Recursos e interpretación

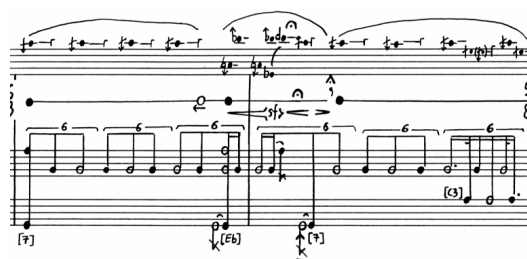
La obra está llena de E.T. Lo más atractivo es precisamente la ausencia de sonido ordinario; toda la obra representa una nueva aproximación al saxofón, por lo que las técnicas son muy variadas. Citaremos solo las más reseñables. Es importante tener en cuenta que muchas de ellas surgen como evolución de otras técnicas ya asimiladas en el repertorio, pero ninguna aparece de modo convencional.

Muchas de ellas estarán afectadas o serán sólo posibles la preparación del saxofón:

1. Sonido de aire producido por ejercer presión de aire con el tubo cerrado. Como se puede observar en la imagen, al presionar la posición de Si bemol grave, se pierde el sonido del La cuarto de tono alto, generando un sonido de aire que difiere del común soffio que se provoca en otras obras, como en la de Vassena.

Figura 31

Fragmento de wq 132 à creux perdu de José Luis Torá.

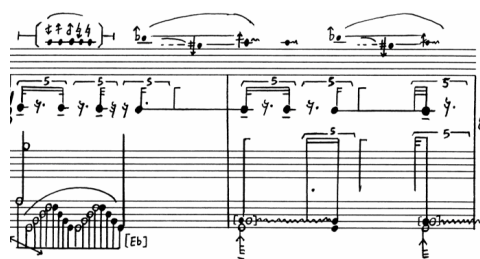


Nota. Extracto de la partitura. Edición del autor. © 2018 Torá.

2. *Bilbligiandi* notados. El sonido interrumpido por silencios varía su timbre al cambiar la digitación escrita en los pentagramas inferiores. Existe una especie de aleatoriedad entre el soplo y la digitación que propicia que el pequeño instante sonoro nos sea imprevisible. Durante el silencio, el movimiento de dedos es continuo, ya que la obra muestra su impureza a través del sonido de llaves, el cual son las imperfecciones que resultan de obtener el vaciado de una imagen.

Figura 32

Fragmento de wq 132 à creux perdu de José Luis Torá.

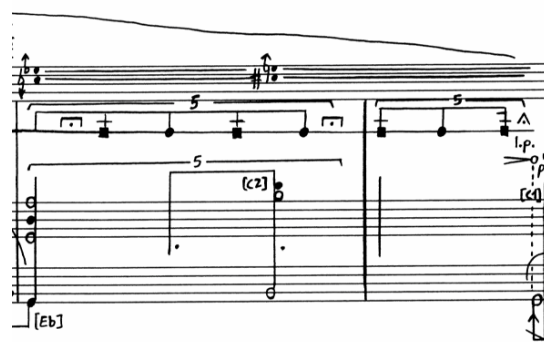


Nota. Extracto de la partitura. Edición del autor. © 2018 Torá.

3. Respiración circular como rugosidad. En toda la obra están indicados los momentos de respiración continua en la línea debajo del primer pentagrama con un cuadrado y una barra. La intención del autor no es la circular como técnica, sino como sonido rugoso que se produce al realizar dicha técnica sobre un multifónico.

Figura 32b

Fragmento de wq 132 à creux perdu de José Luis Torá.

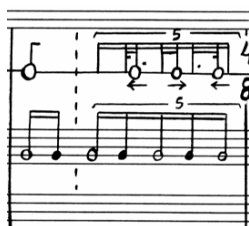


Nota. Extracto de la partitura. Edición del autor. © 2018 Torá.

1. *Soffio* espirado e inspirado y la polirritmia con la digitación. Como vemos, el compositor nos da una indicación clara de los elementos que tenemos que interpretar de forma disociada.

Figura 33

Fragmento de wq 132 à creux perdu de José Luis Torá.

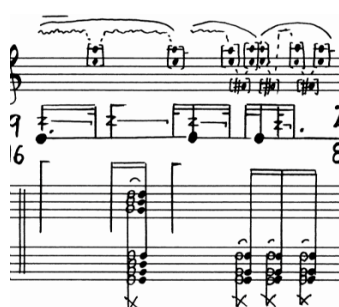


Nota. Extracto de la partitura. Edición del autor. © 2018 Torá.

4. Sonido de dientes en la caña (*teeth on reed*) unido a multifónicos. El sonido inestable agudo tradicional obtenido por la presión de los dientes se transforma mediante un legato al multifónico obtenido por soplar con sobrepresión con la digitación Si bemol puesta.

Figura 34

Fragmento de wq 132 à creux perdu de José Luis Torá.



Nota. Extracto de la partitura. Edición del autor. © 2018 Torá.

En resumen, sería imposible nombrar todos los recursos, ya que para ello deberíamos revisar toda la obra. Nos hemos limitado a citar varios ejemplos ilustrativos que consideramos importantes, ya que demuestran que la técnica en sí misma no sirve de mucho

si no está en un contexto musical más amplio. A lo largo de esta tesis, incidiremos regularmente en nuestra intención de perseguir una finalidad artística en todo momento.

Además, estos ejemplos muestran cómo, en 2018, hablar de E.T. ya es un concepto que suena antiguo. En obras como la presente, no tiene sentido simplemente nombrar los recursos, sino más bien analizar la aproximación al instrumento, el cual es un instrumento diferente al que habíamos visto. Todo ello se logra sin perder de vista lo estético y su trasfondo, evitando crear una obra simplemente para mostrar un instrumento nuevo, sino más bien como el resultado de un proceso de investigación artística.

CAPÍTULO 3. ANTECEDENTES DE OBRAS PARA SAXOFÓN, MEDIOS ELECTRÓNICOS Y VÍDEO

III.1. Introducción

El capítulo anterior exploró las posibilidades sonoras del saxofón a través de las técnicas extendidas en cuatro casos concretos. Se observó cómo estas técnicas pueden ampliar la paleta sonora del instrumento y crear nuevos efectos musicales. En este capítulo, nos centramos en los medios electrónicos y el vídeo como herramientas para ampliar las posibilidades de expresión con el saxofón mediante el empleo de otras vías.

En el transcurso de la evolución tecnológica, hemos presenciado un cambio significativo en la música, tanto en términos sonoros como estéticos. Se ha generado la creación de géneros musicales a partir de la tecnología, y cotidianamente observamos cómo las proyecciones, los sensores de movimiento, las gafas de realidad virtual, entre otros, se integran en las nuevas manifestaciones artísticas que abarcan lo sonoro, visual y escenográfico de la actualidad.

La creación musical está sujeta a diversas premisas, normas e incluso limitaciones que se vuelven desafiadoramente complicadas si se transgreden. La tecnología ha penetrado en nuestros hogares y nuestras vidas de manera omnipresente, y resultaría difícil imaginar una escena desprovista de ella. En este contexto, se vuelve inevitable que el arte, incluida la música, haga uso de la tecnología en su proceso creativo. En el continuo debate sobre la definición de música, mantenemos la postura de que la tecnología, al igual que las E.T., no debería ser un fin en sí misma, sino un medio al servicio del discurso sonoro. La calidad de la

investigación científica y el alto nivel de especialización tecnológica no garantizan per se una composición musical exitosa.

En palabras de Boulez (1978): “el nuevo material ha propuesto un cúmulo de soluciones sin clasificar, y nos ha ofrecido todo tipo de estructuras sin perspectiva alguna, dejándonos entrever de su inmenso potencial sin una guía sobre qué métodos podemos seguir” (p. 43). El trabajo entre el músico y el científico se vuelve necesario e inevitable, a veces incluso olvidando tal delimitación entre una figura y otra. Esto es aplicable al intérprete, dónde están sus límites y cuál es su instrumento real hoy día.

La unión de la música con la tecnología no solo ha ampliado las posibilidades de la música instrumental hacia territorios sin fronteras aparentes, sino que también ha dado lugar a la creación de una nueva forma de arte: el arte sonoro, como sostiene el autor Cádiz (2008).

La música con medios electrónicos es fundamental en esta tesis, ya que, sin la presencia de la música electrónica, resultaría impensable abordar las obras que se exploran más adelante. Las primeras composiciones que combinan el saxofón con música electrónica datan de la década de 1970, específicamente en Estados Unidos (Kelly, 2004).

III.2. Primeras obras para saxofón y electrónica

III.2.1. *Saxony*

En 1978, James Tenney (1934-2006) compuso *Saxony*, una obra destinada a los cuatro saxofones más comunes: soprano, alto, tenor y barítono. Basándose en las posibilidades del espectro natural del sonido de Mi bemol, Tenney propuso un viaje improvisatorio a través de diversos parámetros, como el ritmo, la dinámica, el timbre y la línea melódica. La pieza también se erige como una investigación sobre el estilo y el carácter que cada intérprete puede imprimirle. Las alturas están meticulosamente indicadas, con afinaciones específicas para cada parcial armónico, y se ofrecen directrices dinámicas generales que delinean un

amplio arco, con su cúspide en los parciales más agudos. La composición utiliza cuatro saxofones desde el barítono hasta el soprano, con un retorno al registro grave. El funcionamiento es bastante sencillo, empleando un sistema de grabación y reproducción con retardo (tape-delay), que registra los sonidos y los reproduce cada 12 segundos, con un fade out lo más prolongado posible. Esto genera una masa sonora dentro del espectro de la nota Mi bemol, donde se suceden eventos de manera canónica.

La imagen revela que a medida que nos desplazamos hacia los instrumentos y parciales agudos, la compresión de alturas se acelera. Podríamos afirmar que, según el intervalo se acorta, los sonidos deben ser interpretados de forma más continua, regresando después a las notas más graves y a la quietud inicial. Todo esto se realiza siempre con una estela creada por la acumulación de lo que estuvo sonando en las casillas anteriores.

Figura 35

Fragmento de la partitura de Saxony de James Tenney.

Nota. Extracto de la partitura. Manuscrito del compositor. ©1978 Tenney.

III.2.2. *Image*

En 1979, Milton Babbitt (1916 - 2011) presenta su obra *Image* para saxofón alto y cinta. Aunque en la actualidad pueda parecernos básica y algo "arcaica" en términos de sonoridad y medios, esta pieza representó un gran avance en el uso del saxofón junto a una cinta pregrabada. Al incorporar el saxofón como un elemento sonoro más, inmerso en los

sonidos electrónicos, la obra lo arrastra hacia un enfoque electrónico. Aunque aún no se emplean las E.T. como las conocemos hoy, se trata de una combinación de música acústica instrumental con música concreta. La importancia de *Image* radica en ser la primera obra que incorpora saxofón y cinta, marcando el inicio de una serie de composiciones que se han sucedido desde entonces y que continúan hasta hoy. Aunque pueda parecer paradójico, muchos compositores están regresando al uso de audio pregrabado, ya que, en muchos casos, es suficiente a nivel artístico y, desde luego, mucho más práctico.

III.2.3. *Aulodie*

En 1983, François Bernard Mâche (1935) compuso *Aulodie* para saxofón soprano con cinta pregrabada. Aunque no introduce técnicas nuevas como tal, excepto un multifónico, los sonidos de la cinta, al igual que en la obra de Babbitt, nos remiten hoy en día a las primeras fuentes sonoras de las computadoras y videoconsolas. La música concreta influye o modifica la estética, simplemente a través del tipo de sonidos seleccionados para la obra.

III.2.4. *Voilements*

La obra *Voilements* (saxofón tenor, 1987) de Jean-Claude Risset (1938 - 2016) marca un hito al ser la primera pieza que incorpora E.T. con cinta magnética y saxofón. Esta obra se destaca no solo como una contribución significativa al repertorio del saxofón, sino también como una pieza clave en la evolución de la música electroacústica. Aunque los medios pueden parecer primitivos en la actualidad, la obra busca sumergir al saxofón en la electrónica de manera más profunda, explorando enfoques vanguardistas. *Voilements* es pionera en la inclusión de sonidos generados sin el uso de la boquilla, como la técnica *Tongue Ram*, que, cuando se trabaja de manera adecuada, puede ofrecer resultados sonoros con matices electrónicos.

La música con medios electrónicos no muestra ninguna similitud con la música tradicional instrumental, hasta el punto de que algunos compositores, como es el caso de Risset, han puesto en duda si sus manifestaciones siguen pudiendo ser consideradas como música en el sentido tradicional del término, con todos los riesgos y dificultades que las catalogaciones conllevan. Muchos de ellos, prefieren el término de arte sonoro. Según Risset, este nuevo arte se constituye de hecho en otra rama de la música, tan distinta de la música instrumental como lo es el cine del teatro (Risset 2002).

El propio autor afirma que esta nueva forma de música apenas se discute en su forma escrita por la ausencia de partitura, un elemento fundamental para el análisis tradicional de música. “La falta de una representación no auditiva objetiva hace difícil el análisis de este tipo de música” (Licata, 2002, p. 38).

La intencionalidad del autor de crear una suerte de música de cámara entre el saxofón y la cinta resulta muy interesante, como se aprecia en la imagen. Este enfoque presenta un desafío, dado que la cinta está grabada y siempre se mantendrá idéntica. Podríamos argumentar que es música de cámara en un sentido unidireccional. Esta dinámica no solo se debe a las intervenciones de la cinta, sino también a la búsqueda de un sonido acústico que pueda fusionarse con los sonidos grabados y procesados.

Figura 36

Fragmento de Voilements de Jean-Claude Risset.

The image displays a musical score for three instruments: Saxophone (Sax.), Clarinet (Chr.), and Bassoon (Bde.). The score is divided into two systems. The first system includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *pp*, along with tempo or performance instructions like *1mn41s*, *1mn46s*, *1mn48s*, and *1mn53s*. The second system features markings like *ff*, *f*, and *2mn02s*, *2mn09s*. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and complex rhythmic figures.

Nota. Extracto de la partitura. Editorial Salabert. © 1987 Salabert.

III.2.5. *Entführung*

Karlheinz Stockhausen (1928 - 2007) es uno de los grandes precursores en esta materia, ya que desarrolló ampliamente las posibilidades de la música concreta. Su contribución a nuestro repertorio incluye la parte *Entführung* (1986) de la ópera *Montag aus Licht* (1984 - 1988), originalmente escrita para flauta. Stockhausen la transcribió él mismo en 2004, y se ha convertido en una obra destacada en el repertorio.

La ópera, escrita para solistas vocales (principalmente trío de sopranos y trío tenores), coro, coro de niños, coro de niñas, piano, trompa, flauta, flautín, orquesta (3 sintetizadores, 1 percusionista, tape), constituye la tercera parte de su ciclo *Licht*, inspirado en los 7 días de la semana. La obra es una celebración del nacimiento y renacimiento de la humanidad. Eve, representada por el *corno di bassetto* y la flauta, da a luz a una nueva forma de humanidad, mientras que Lucifer se burla de los niños y sus cuidadores.

En la parte *Entführung* (abducción) de *Montag aus Licht*, encontramos un gran solo de flauta con electrónica, donde la melodía de Eve busca atraer a los niños hacia las nubes. Los niños arrojan sus zapatos en una gran pila y se van cantando, transformando sus voces en

cantos de pájaros. Simultáneamente, la estatua gigante de Eve se desmorona lentamente y se transforma en una montaña, mientras pájaros blancos dan vueltas sobre ella.

La consideramos como una obra clave en esta tesis, ya que introduce otro aspecto fundamental de estudio: la escenografía. El solo de flauta con electrónica incluye gestualidad y una puesta en escena totalmente innovadora en el repertorio de concierto del saxofón. Hasta ese momento, solo otra transcripción, la célebre *In Freundschaft* (1977) del propio Stockhausen, incluía movimientos para su representación, un tema que se abordará en el próximo capítulo.

III.2.6. *Edentia*

En 2007, Stockhausen compuso *Edentia* para saxofón soprano, también con electrónica pregrabada y con cierta gestualidad implícita que beneficia la puesta en escena, aunque no está especificada en la partitura. La obra es la hora número 20 del ciclo *Klang*, que el autor alemán dedica a las horas del día. Después del ciclo homenaje a la luz y los días, *Klang* presenta piezas más cortas y más asequibles a nivel instrumental. En la parte grabada, la voz de la flautista Kathinka Pasveer enuncia diferentes cualidades del sonido, así como técnicas, las cuales están contenidas en el *Libro de Urantia*¹², de esta forma nos indica cuando debemos realizar un *Glissandi*, *accelerandi*, *ritardandi*, entre otras (Cabral, 2009).

La creación de obras para saxofón con electrónica ha sido una práctica recurrente hasta nuestros días. Sin embargo, nuestra intención no es elaborar un catálogo que aglutine todo el extenso corpus, ya que no es el objeto principal de estudio de la tesis. Más bien,

¹² Se trata de un excéntrico texto que ha sido dictado por entidades de otro planeta y se ha conocido en Chicago en 1950. El libro es portador de numerosas revelaciones metafísicas y cosmológicas. *Edentia* es descrita en el texto como “el más grande y más centrado racimo de una serie de 771 esferas arquitectónicas, encontrándose situada en la constelación de Norlatiadek, en el Universo local de Nebadon” (Urantia Foundation Book, 1955, p. 485)

pretendemos situar los principales antecedentes e hitos para entender las obras creadas en esta investigación.

La interpretación que involucra tecnología requiere que los músicos desarrollen una sensibilidad diferente, adquieran nuevas habilidades y adopten enfoques distintos hacia el instrumento y el sonido. Aunque ya existen muchos músicos que dominan esta simbiosis, es evidente que aún no está completamente integrada, especialmente en manifestaciones que implican tecnologías más complejas (McNutt, 2003). La relación entre compositor, intérprete y expertos en tecnología es crucial. Esto facilita la tarea, a veces difícil, de explorar terrenos desconocidos, convirtiéndola en una experiencia de aprendizaje enriquecedora.

III.2.7. *El gran cabrón y Quimera y fantasma*

Para concluir, nos referiremos brevemente a dos obras que nos resultan cercanas por distintas razones y que nos interesan debido al uso de la electrónica en vivo en la primera y a una nueva forma de empleo de la electrónica en la segunda.

La primera de ellas es *El gran cabrón* (2012) de Germán Alonso (1984). La obra toma su nombre del subtítulo del cuadro de Goya *Aquelarre*, perteneciente al ciclo de *Pinturas negras*. La idea de monstruosidad y deformación se sublima del ciclo completo (y no únicamente del cuadro citado) para servir como fuente de inspiración de la obra: las figuras humanas son llevadas al límite de lo reconocible, apenas pudiendo diferenciarse su sexo, y las situaciones populares y los mitos clásicos son convertidos en escenas macabras. Esta cuestión encuentra su correspondencia musical en los sonidos complejos o saturados. El uso de técnicas que producen sonidos extremadamente distorsionados o con un componente de ruido muy elevado conecta directamente con la idea de monstruosidad. La imposibilidad de establecer una categorización de los sonidos saturados o incluso de reconocer la forma en la que son producidos lleva al oyente a un nuevo nivel de escucha.

La obra emplea un cuadrafónico¹³. Los sonidos del saxofón, recogidos y grabados en vivo, son sometidos a distorsión y modificaciones a través de un *patch* de *Max MSP* en el ordenador. Posteriormente, estos sonidos transformados son proyectados a través de un sistema de cuatro altavoces. Este enfoque técnico y conceptual crea una experiencia sonora que va más allá de la interpretación instrumental convencional, explorando nuevas posibilidades sonoras y conectando con la temática de monstruosidad y deformación inspirada en el ciclo de *Pinturas negras* de Goya.

La segunda es *Quimera y Fantasma* (2017) de Abel Paul (1984). La obra presenta una concepción innovadora del saxofón, tratándolo simultáneamente como un instrumento y como un filtro sonoro. Un altavoz circular es insertado en la campana del saxofón de manera que el sonido emitido a través de él se filtra y modifica acústicamente mediante las variaciones de posición y las consiguientes alteraciones en el espacio interno del instrumento. Los materiales sonoros proyectados a través del altavoz, que incluyen grabaciones del propio sonido del saxofón, adquieren una dirección opuesta a la convencional, es decir, desde fuera hacia el interior del instrumento. Este enfoque genera paradojas acústicas y sincretismos sonoros al coincidir los materiales emitidos por el altavoz con los producidos por el saxofón, creando una materialidad sonora híbrida. La obra fue estrenada en la *Accademia Reale di Spagna* en Roma en junio de 2018.

¹³ Sistema de cuatro altavoces que con frecuencia envuelven a la audiencia circulando el sonido a través de los mismos.

Figura 37

Fragmento de Quimera y Fantasma de Abel Paul.

The image shows a musical score for two parts: 'Sax. ctrl.' (Saxophone control) and 'Speaker'. The 'Sax. ctrl.' part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of notes with various rhythmic markings, including '3:2', '5', and '3'. Above the staff, there are time markers in seconds: 34", 38", 43", 46", and 53". A wavy line with an arrow points to the 34" mark. A series of vertical lines is drawn above the staff between 43" and 46". The 'Speaker' part is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a series of notes with a 'p' (piano) dynamic marking. Above the staff, there is a time marker of 33". A wavy line with an arrow points to the 33" mark. Below the 'Speaker' staff, there is a series of horizontal lines with a 'p' dynamic marking and an ellipsis '...'. The entire score is enclosed in a rectangular box.

Nota. Extracto de la partitura. Edición del autor. © 2018 Paul.

III.3. Primeras manifestaciones con vídeo y electrónica

En el siglo XXI, la primacía de la imagen se consolida como una característica distintiva en diversos ámbitos, destacando su relevancia en la música. Este fenómeno no se limita exclusivamente al campo musical, sino que también permea en áreas afines, como la educación, donde se ha abordado exhaustivamente la dimensión visual y mediática. Como cita Hernández (2007):

[...] quienes consideramos los estudios sobre la cultura visual como un marco a tener en cuenta para construir otra narrativa para la educación de las artes visuales, no estamos hablando desde «el mismo» lugar, aunque utilizamos términos como cultura popular, democratización, ciudadanía, interdisciplinariedad, mirada cultural, etc. (p. 46).

Aunque de manera gradual y algo renuente, observamos en los escenarios un creciente pensamiento interdisciplinario. En contraste, la incorporación de elementos visuales de gran relevancia ha sido una práctica común en conciertos de bandas de rock e indie. Este componente visual ha adquirido una importancia cada vez mayor en dichos eventos. Sin

embargo, en el ámbito de nuestro repertorio, esta perspectiva ha tardado en arraigarse y enfrenta ciertos desafíos.

En la última década, hemos presenciado un crecimiento en el uso del vídeo en nuevas composiciones, siguiendo una tendencia similar a la música electrónica. Cada vez es más común encontrar componentes de vídeo en vivo, resultado directo de la evolución tecnológica. La primera obra de Michael Beil (1963) con vídeo en vivo es *Karaoke rebrannng!*¹⁴ (2006), para saxofón o clarinete, viola o violín, percusión, piano con vídeo y audio en vivo. Estrenada en Hamburgo por el *Ensemble Intégrales* esta obra marca un hito al ser la primera en incorporar saxofón en una presentación con vídeo.

Otra figura clave para la evolución de esta forma de arte sonoro en relación con las artes visuales es el alemán Alexander Schubert (1979). Su contribución se refleja en el considerable número de composiciones que ha creado para instrumentos, electrónica y vídeo, así como en sus obras con sensores interactivos desde 2009¹⁵.

Son numerosos los artistas que se suman al uso de las nuevas tecnologías, siendo imposible citar a todos. En esta introducción, mencionaremos a otra figura fundamental de la composición contemporánea: el danés Simon Steen-Andersen (1976). Steen-Andersen es el autor de una de las obras de estudio de esta tesis, *Self-Reflecting Next To Beside Besides* (2005 - 2020), en su versión para cuarteto virtual de saxofones.

¹⁴ Ya en 1999 había producido la obra *Mach Sieben* para piano, vídeo y tape. El propio Beil es uno de los grandes precursores y desarrolladores del vídeo inmerso en el arte sonoro. En la “música” de Beil es difícil discernir lo visual de lo musical, cuál es realmente su grado de importancia, es más, ambas componentes son necesarias para sus obras. A *Mach Sieben* le siguió *Batterie* (2003) para percusión, tape y vídeo.

¹⁵ *Laplace Tiger* (2009), *Weapon of Choice* (2009), *Bureau Del Sol* (2010), *Your Fox's A Dirty Gold* (2011), *Point Ones* (2012), *Serious Smile* (2014).

Las manifestaciones más relevantes en la actualidad son analizadas más adelante y constituyen el foco principal de estudio de esta tesis, destacando las obras de Escudero, Frank y Steen-Andersen. No obstante, existen algunos antecedentes cercanos a estas.

La primera composición escrita para saxofón con vídeo es la mencionada *Karaoke Rebranng!* de Michael Beil (saxofón alto, viola, percusión y piano, 2006). Como se puede apreciar, esta obra fue creada en una fecha significativamente tardía en comparación con la evolución visual en otras disciplinas artísticas. La pieza representa el primer trabajo de Beil con vídeo en vivo, ya que por primera vez la velocidad de los ordenadores permitía realizar este tipo de experimentos. El proceso de la obra implica una grabación continua que se proyecta junto a los intérpretes con una breve diferencia temporal. La partitura está coordinada y preparada para que las acciones coincidan con el sonido y la imagen, permitiendo al espectador ver el pasado en sincronía con lo que está ocurriendo en el presente, junto con los sonidos previamente grabados. Esta composición fue encargada por el *Ensemble Garage* para un proyecto teatral en Stuttgart. En 2020, Beil escribió *Mimikry* para 4 saxofones midi, video y audio en vivo, la cual fue estrenada en Basilea. Como podemos observar, la complejidad técnica ha ido en aumento, al tiempo que se expanden las posibilidades, aunque esto no siempre garantiza un resultado más acertado.

Figura 38

Fotograma del vídeo de Karaoke Rebranng! de Michael Beil.



Nota. Karaoke Rebranng! [Canal de YouTube de Michael Beil] (2021, enero, 13). YouTube. © 2013 Beil.

Figura 39

Fotograma del vídeo de Mimikry de Michael Beil.



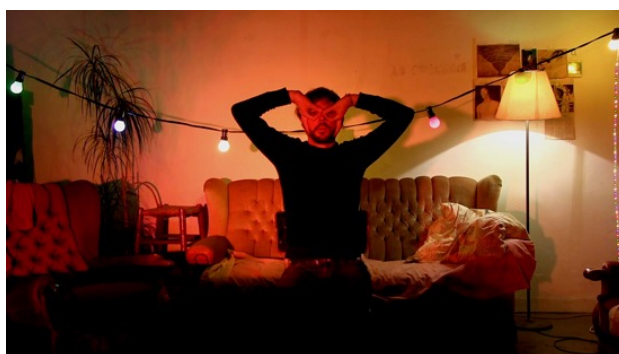
Nota. Mimikry [Canal de YouTube de EW-4] (2021, enero, 13). YouTube. © 2020 EW-4.

Como se mencionó en la introducción, uno de los pioneros en este ámbito fue Alexander Schubert, quien compuso *Hello!* en 2014 para cuarteto de saxofones, aunque la obra haya sido concebida para formación libre. Se trata de una obra audiovisual en la que la proyección sirve como partitura para el ensemble. El vídeo consiste en gestos interpretados

por el propio compositor en su salón. La pieza consta de ocho movimientos y requiere un meticuloso trabajo del sonido para sumergirse en el mundo personal del autor. La obra fue encargada por el *Quasar Saxophone Quartet*.

Figura 40

Fotograma de Hello! con el compositor, Alexander Schubert, en la imagen.



Nota. Hello! [Canal de YouTube de Alexander Schubert] (2021, enero, 13). YouTube. © 2014 Schubert.

El compositor español Alberto Bernal (1978) en su ciclo *NO Studies* (2013) dedica una página al saxofón, en concreto al ensemble de saxofones. Según dice el autor en su web:

El ciclo NO studies se plantea como una serie de obras de diferentes formatos (obras instrumentales, electroacústicas, con o sin vídeo, instalaciones...) cuyo punto de partida común es el estudio de la palabra NO desde diferentes ángulos: el sonido fonético, su sonido en la escritura, la sonificación de su aspecto visual, su potenciación en forma de protesta colectiva...(Bernal, 2013).

La obra de Bernal, titulada *NO*, forma parte de una serie de estudios sonoros sobre la palabra NO. Inicia con una fotografía tomada en una manifestación que muestra una pancarta con la palabra NO. Posteriormente, Bernal realiza modificaciones digitales en la imagen con el objetivo de recodificar su información visual como material musical. En la partitura, el eje X de la imagen representa el tiempo musical, mientras que el eje Y se refiere a las alturas. La ejecución de la obra se realiza en tiempo real conforme aparecen los píxeles en la imagen proyectada en la escena.

Figura 41

Fotograma de NO Studies #1 de Alberto Bernal.



Nota. No Studies #1 [Canal de YouTube de Alberto Bernal] (2021, enero, 13). YouTube. © 2018 Bernal.

En estas primeras manifestaciones artísticas con saxofón, que son de reciente creación, observamos cómo ha disminuido el interés en las E.T. en sí. Ahora, lo más importante es el concepto estético y el mensaje artístico por encima del instrumento. Esta es nuestra principal apreciación: el cambio estético y funcional del sonido y la música, así como del intérprete y su papel.

En palabras de Haize Lizarazu (2019):

Los conceptos de obra, de autor y de intérprete han sido ya cuestionados por otros compositores. Sin embargo, gracias a la llegada masiva de internet y de las nuevas tecnologías (y sus usos, como las redes sociales), todos estos conceptos, incluido el de público oyente, urgen ser cuestionados de nuevo. Necesitan una redefinición. El formato mismo de concierto ya no tiene el mismo significado que antes. Ahora el medio es técnico (digital), no tiene por qué ser instrumental (entendido como instrumento acústico), el intérprete no tiene por qué haber seguido las líneas de aprendizaje tradicionales (entendidas como líneas de enseñanza de conservatorio o

similares) y el público no tiene por qué estar en un mismo sitio para disfrutar de un concierto (p. 122).

La obra más reciente, excluyendo aquellas que son objeto de estudio en esta tesis, escrita para saxofón y vídeo es *-Tiest* (2017) de José Pablo Polo (1984). Partiendo de la utilización de 83 fragmentos de vídeo extraídos de *YouTube*, José Pablo Polo crea en *-tiest [205 interpretaciones del vacío]* un discurso que cuestiona las diferentes capas de la escucha; desde las relaciones que se establecen entre lo que vemos y lo que oímos hasta la diferencia de niveles perceptivos entre espectador e intérprete de un mismo elemento sonoro/visual. Por otra parte, en la pieza existe una reflexión sobre el acto de escuchar a nivel sociológico, que parte del análisis del soporte como medio transmisor y cómo este genera niveles perceptivos cambiantes en el discurso musical, conduciendo a lo que el compositor denomina el acto de no escucha.

Todo esto se manifiesta en la relación entre el intérprete y el público frente a un mismo hecho sonoro/visual. Por un lado, el saxofonista ejecuta toda la pieza con unos auriculares cerrados, donde continuamente escucha un audio a modo de "partitura sonora" que él mismo debe reinterpretar. Por otro lado, el audio externo que se transmite por los altavoces de la sala, que escucha el público, pero no el intérprete, es una transformación del sonido original de los vídeos. Con esto, se generan dos interpretaciones de un mismo sonido, de una misma realidad: la que reinterpreta el saxofonista, partiendo de los extractos originales del vídeo, y la que construye el compositor, también partiendo del original. Es decir, dos visiones de un mismo sonido que se superponen como un juego de espejos.

Figura 42

Fotograma de -Tiest de José Pablo Polo.



Nota. -Tiest [Canal de YouTube de Pedro Pablo Cámara] (2021, agosto, 14). YouTube. © 2021 Cámara.

En definitiva, este capítulo ha presentado un panorama histórico de las obras para saxofón con medios electrónicos y vídeo, desde las primeras composiciones de la década de 1970 hasta las más recientes. Se ha observado una evolución en la estética, de la función del sonido y de la música, así como del intérprete y su papel. Las nuevas tecnologías han permitido la creación de obras cada vez más complejas e interdisciplinarias, que desafían las nociones tradicionales de música y performance. Este capítulo ha sentado las bases para una comprensión más profunda de las obras que se analizarán en el resto de la tesis.

En el siguiente capítulo, nos adentraremos en obras que incluyen gestualidad creada expresamente para la ocasión.

CAPÍTULO 4. LA GESTUALIDAD EN EL REPERTORIO DEL SAXOFÓN Y EL CONCIERTO COMO OBRA

IV. 1. Introducción

El capítulo anterior exploró la evolución de las obras para saxofón con medios electrónicos y vídeo. Se observó cómo las nuevas tecnologías han ampliado las posibilidades sonoras del instrumento, desafiando las nociones tradicionales de música y *performance*. En este capítulo, nos centramos en la gestualidad como elemento fundamental para la interpretación.

En las últimas décadas, hemos sido testigos de un crecimiento exponencial en la relevancia del contenido visual y, por consiguiente, del componente escénico en la música. En este contexto, resulta pertinente referirnos a las observaciones de Álvarez (2020), quien ofrece una aguda descripción de la situación actual de la música que denominamos "contemporánea". Este fenómeno refleja una tendencia más amplia en la cual el elemento visual ha adquirido un papel crucial en diversas expresiones artísticas, y la música no ha sido una excepción.

Cuando los compositores comiencen a escuchar los cuerpos¹⁶ -no ya los de los

intérpretes amortajados, en sus trajes y vestidos, sino los de los oyentes emergidos de

¹⁶ El empleo de cuerpo hace referencia aquí a las teorías de Deleuze, categorías entendidas como actitudes del cuerpo. En *La imagen-tiempo* (1987, p. 259) en una nota al pie, Deleuze formula una pregunta que hace referencia simultánea a la relación entre cuerpo y sonido y a la relación gesto musical y actitud del cuerpo. “¿Cómo hacer que exista la relación entre los punteados de los violines y los de los cuerpos que se abrazan, entre el redondeo del movimiento del arco que ataca a la cuerda y el brazo que enlaza un cuello”.

sus butacas y transformados de espectadores en partícipes-, incluso ellos comprenderán que la música del siglo XXI es, ya para siempre -y necesariamente- instalación, *performance*, concepto. (Álvarez, 2020, p.64).

Antes de proseguir, es importante aclarar que, al mencionar "gestualidad", nos referimos específicamente a la expresión física del intérprete y no al gesto musical en sí. Aunque reconocemos que esta forma de gestualidad física influye de manera significativa en el gesto musical. Siguiendo a Dalcroze (1920): "El cuerpo humano es un instrumento musical de gran riqueza. A través de la gestualidad, podemos expresar emociones, ideas y significados que van más allá de las palabras" (p. 132).

En esta sección, nuestro objetivo es establecer las bases y explorar los antecedentes de obras que incorporan la gestualidad como una parte explícita de la composición. Nos referimos a movimientos específicos indicados por el compositor en la partitura, los cuales integran la subsiguiente "coreografía" como una parte integral del discurso musical.

Partimos de la premisa de que el movimiento corporal constituye un acto natural, en ocasiones involuntario y en otras premeditado, que utiliza la música como medio para expresar diversos elementos musicales como el ritmo, las alturas, la dinámica, el carácter, entre otros. Este fenómeno no se limita exclusivamente al ámbito musical, sino que también se manifiesta en otras formas artísticas como el teatro, la danza e incluso en nuestras actividades cotidianas (Gallardo, 2011). Harten (2004) argumenta que la gestualidad es un componente esencial de la interpretación musical. El intérprete, a través del gesto, da vida a la música y la transmite al público.

A través de las culturas y a lo largo de la historia, la interpretación musical ha estado profundamente ligada a los movimientos expresivos del cuerpo (Peñalba, 2010). Estos gestos no solo generan sonido, sino que también nos auxilian en la comunicación, ya sea entre

músicos o con el público. En ocasiones, estos gestos contribuyen a forjar la identidad del intérprete y, en los últimos años, forman parte integral de algunas composiciones desde el momento mismo de su concepción, en lugar de ser incorporados posteriormente como había sido la práctica previa.

Marcello Wanderley, junto con Philippe Depalle (2004) y, más tarde, Alexander Jensenius (2007), proponen una clasificación que abarca cinco tipos de gestos en el contexto musical, los cuales pueden ser instrumentales, ancillares, estéticos, comunicativos o contingentes (Peñalba, 2010). Ninguna de estas categorías hace referencia a los gestos que nos interesan en este capítulo; se centran únicamente en aquellos que son una consecuencia directa de tocar un instrumento. Esta observación refleja la escasa atención que ha recibido este campo hasta el momento. Al hablar de gestualidad musical, en cierto sentido, nos referimos al cuerpo.

La gestualidad musical remite a un tipo de movimiento que conlleva alguna significación particular. En líneas generales, podemos decir que este concepto ha sido motivo de múltiples indagaciones vinculado no sólo con los aspectos del movimiento corporal sino también con los vinculados con los de la interpretación musical. (Balderrábano, 2010).

Un papel fundamental de dicha gestualidad es la que genera una relación con el público, la cual, bien empleada, nos ayuda a establecer una comunicación más efectiva. Según Vines y Cols (2011), "el componente visual de la interpretación musical hace una contribución única a la comunicación de la emoción del intérprete a la audiencia" (p. 168). Este aspecto no solo se presenta como un elemento que influye en la comunicación, sino también en la percepción auditiva. Estudios, como los realizados por Chia-Jung Tsay (2013), demuestran la importancia fundamental del soporte visual al emitir juicios.

Este fenómeno constituye una herramienta de doble filo. Por un lado, la integración de imágenes en los discursos musicales puede interpretarse como una rendición a las inercias iconocéntricas. Sin embargo, cuando lo visual se coloca en el mismo plano que lo sonoro, se abre la posibilidad de reformular la relación entre lo que se ve y lo que se escucha. El acto de ver para no escuchar y de oír para no ver puede evolucionar hacia un enfoque de ver para escuchar mejor y/o de escuchar para ver mejor. (Bernal, 2020, p. 18).

Existe una parte significativa de la audiencia que “desea ver los movimientos de los músicos, así como escuchar los sonidos que producen” (Storr, 2002, p. 53). Sin embargo, según el estudio de Tsay, es crucial ser cautelosos en el uso de la gestualidad, ya que puede conducir a la común sobreactuación y distorsión de la música a través del gesto.

Los clichés gestuales, como "los bonitos giros de muñeca o las profundas miradas al vacío" (Levaillant, 1998, p. 93), frecuentemente adoptados por muchos intérpretes, no siempre se traducen en un resultado sonoro más expresivo.

Lo que sí es evidente es que forman parte de un lenguaje con muchos puntos en común, en el que, además de los posibles excesos e histrionismos, hay también recursos con efectos positivos en el uso de dinámica, agógica, articulación o tímbrica (Galiano, 2017, p. 40).

La importancia de lo visual en nuestros días es patente y se demuestra en hechos documentados, como aquellos que aseguran que la plataforma de "escucha" más empleada es *YouTube*, una plataforma pensada para contenidos audiovisuales. Esto constituye una prueba más, si es necesaria, del dominio de lo visual en nuestros días (Bernal, 2020).

En las últimas décadas, con el desarrollo de la tecnología, estamos presenciando un nuevo contenido gestual, una diversificación del gesto tradicional del intérprete. Todo ello se

debe al creciente empleo de controladores gestuales que requieren acciones físicas para su manipulación, similar a cualquier instrumento, pero con una aproximación distinta. Este fenómeno también se observa en las nuevas E.T. que van surgiendo, aunque no todas ellas requieren una nueva gestualidad. Según Peñalba (2010):

En los controladores gestuales la importancia de este canal visual es mucho mayor que en el caso de los instrumentos acústicos. Los constructores de instrumentos dotan de pertinencia a los gestos que el intérprete necesita para controlar el sonido, esto quiere decir que los gestos se convierten en un componente más dentro del espectro compositivo. Los instrumentos digitales implican, aunque no todos y en todo momento, cierta interacción gestual, es decir, la atribución de relaciones causales entre gesto y sonido. El espectador puede entender en algunos momentos de las piezas que determinados gestos que realiza el intérprete están provocando ciertas respuestas musicales aunque no sean gestos que produzcan el sonido de forma directa. (p. 115).

IV.2. Antecedentes y primeras obras que incorporan la gestualidad en el repertorio de saxofón

En la segunda mitad del siglo XX, algunos compositores comienzan a percatarse de que el empleo del gesto, como una extensión del teatro musical al ámbito instrumental, podría ofrecer un nuevo abanico de posibilidades para sus composiciones. Hasta ese momento, el músico se limitaba mayormente a ser un ejecutante, mientras que, en el caso del cantante, sí se requerían ciertas dotes de actuación. El intérprete instrumental se centraba en conocer a fondo su instrumento y los códigos puramente sonoros.

Hoy en día, el teatro musical experimenta un cierto apogeo entre el círculo de compositores más innovadores. Actualmente, estos creadores no se preocupan solo por el aspecto sonoro, sino también por el elemento escénico. Este enfoque se considera como una

alternativa posible a la ópera, que mostraba cierta decadencia entre los compositores más jóvenes de mediados del siglo XX (Griffiths, 2010).

Una entrevista concedida por uno de los precursores de este movimiento, Mauricio Kagel (1931-2008), al compositor Pablo Aranda en 1995, ilustra muy bien el concepto del nuevo teatro musical creciente en la segunda mitad del siglo XX:

Le puedo dar la definición que formulé cuando entré en 1972 como profesor en la Kölner Musiktheater (Escuela Superior de Música de Colonia): Neues Musiktheater se ocupa de todo aquello que no sea ópera. Ésta es una definición muy general, pero nos ayuda a circunscribir en negativo un género específico. Cuando digo “ópera no” abro las puertas para formas como el cine, las piezas radiofónicas, el teatro instrumental, la proyección de diapositivas, y muchos otros elementos auditivos y visuales, incluyendo todo lo que no sea ópera en el sentido estrictamente narrativo y musical del término. Por otra parte, el Nuevo Teatro Musical, así como yo lo entiendo, no está referido de una manera general a la Literaturoper, es decir, ópera basada sobre textos literarios, u ópera con un argumento determinado donde se cuenta una acción de manera más o menos lógica. Pienso que es un error definir el Nuevo Teatro Musical con límites estrechos porque esto iría en contra de lo que debe ser: un campo abierto, donde se puedan incluir a voluntad elementos nuevos e inéditos. (Aranda, 1996, p.60).

Pero no queremos focalizar en exceso en el teatro musical, el cual no es nuestro ámbito de estudio en la presente tesis doctoral. Otros movimientos, como el *Fluxus*, hicieron posible la aparición de la *performance* y el *happening*, situando al intérprete como creador, en el origen de lo que hoy conocemos como *Composer-Performer*. Esta corriente impulsa

decididamente lo gestual en la música y rompe muchos límites creativos, ofreciendo en cada obra una nueva oportunidad (Lizarazu, 2019).

Dejemos claro que no vamos a tratar obras de teatro musical en este apartado. Nos interesa la herencia que ha generado en la música instrumental, obras de teatro instrumental, si queremos definirlo de algún modo.

Los primeros autores en indagar este campo fueron Karlheinz Stockhausen con obras como *Laub un Regen* (1974), *Der Kleine Harlekin* (1975), *Harlekin* (1975), entre muchas otras; el citado Kagel con *Sonant* (1960), *Sur Scène* (1959-1960) o *Atem* (1970); y, por supuesto, John Cage, en obras como *Water Walk* (1959) o *Theater Piece* (1960).

IV.2.1. Primeras obras gestuales con saxofón

IV.2.1.1. Stockhausen

Si nos sumergimos en el mundo del saxofón, la primera figura en la que nos detendremos es la de Stockhausen, quien escribió varias obras que indican o, más bien, sugieren cierta “coreografía”¹⁷. Estas obras son *In Freundschaft* (1977) y *Entführung* (1988/2004). El interés por las posibilidades ofrecidas por el contenido gestual aparece después de su período serial en los años 70, en lo que algunos han llamado su fase “fórmula”. Stockhausen comienza a interesarse por la creación para solistas, quienes deben interpretar necesariamente su obra de memoria y en las que se sugieren ciertos movimientos. Su creciente interés por lo escénico es patente en su obra; en algunas como *Edentia* (saxofón soprano y electrónica), la cual no tiene indicaciones escénicas de forma explícita, nos proporciona detalles gestuales a tener en cuenta.

¹⁷ Aunque no es motivo de estudio de esta tesis, hay obras orquestales que incluyen saxofón que tienen muy en cuenta el espacio, que no deja de ser un elemento generador de aspectos escénicos, éstas son *Gruppen* (1955-57) y *Carré* (1958-59).

En estas obras, hay dos aspectos fundamentales. En primer lugar, los elementos escénicos no son añadidos de manera arbitraria o ligera; siempre están en función de la música, beneficiando la conexión de estas obras con el público. En segundo lugar, se destaca la capacidad creativa que se otorga al intérprete, brindando la oportunidad de crear una versión única en cada actuación.

In Freundschaft es su célebre obra compuesta para clarinete. La escribe un año después de *Amour* (1976), también para clarinete, la cual presenta contenido gestual. *In Freundschaft* fue inicialmente un regalo de cumpleaños para Suzanne Stephens, una clarinetista. Sin embargo, posteriormente, fue adaptada para ser interpretada por prácticamente cualquier instrumento en solitario. La versión para saxofón soprano se ha vuelto una de las más populares.

En *In Freundschaft*, los movimientos se ejecutan desde la misma posición y tienen la intención de resaltar ciertos parámetros sonoros para el oyente. No hay un patrón estricto, ya que el compositor brinda cierta libertad al intérprete. Se indica al músico la posibilidad de movimiento en tres zonas: dos áreas superior e inferior determinadas por las alturas y una línea central para el registro medio, donde comúnmente se escriben los trinos. Dentro de cada área, el intérprete tiene la libertad de desplazarse en el plano horizontal según sea necesario.

Es, sin lugar a duda, un camino bastante pedagógico de escucha para el oyente (Martínez, 2015). Se evidencia cómo el componente visual se vuelve indispensable en algunas composiciones, siguiendo la línea de obras como "Solo", donde cada intérprete crea su fórmula personalizada conforme a la partitura, resultando en versiones únicas. A pesar de la estricta precisión en la escritura musical, la gestualidad aún mantiene un grado significativo de aleatoriedad.

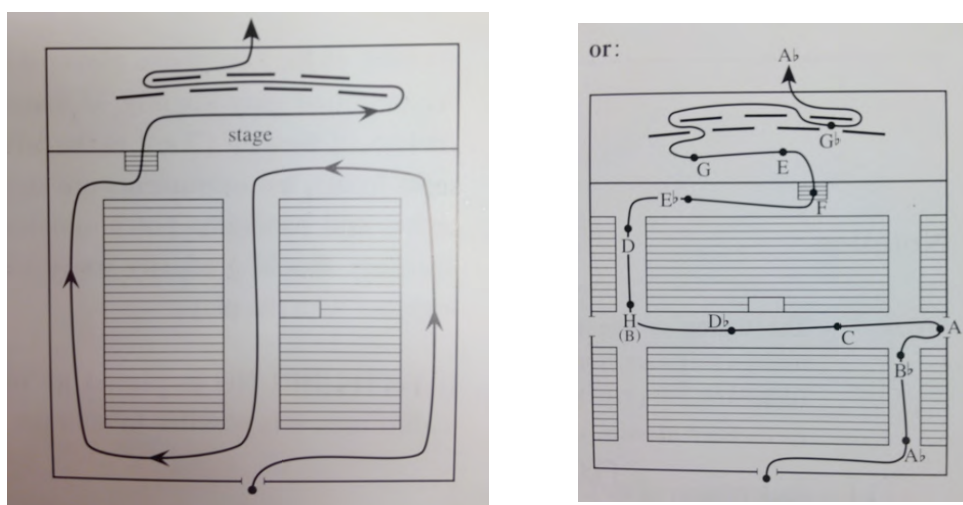
Entführung para saxofón soprano y electrónica forma parte de una creación más extensa, una ópera originalmente escrita para flautín, integrada en el ciclo *Licht*. En esta obra, Stockhausen exhibe un dominio notable de elementos no musicales, especialmente escénicos. La gestualidad implica el desplazamiento del intérprete a través de distintas posiciones en el escenario, indicándose acciones como caminar o correr mientras ejecuta la partitura musical.

Entführung representa un cambio radical respecto a la obra anterior, donde toda la acción se desarrollaba desde una misma posición. Las indicaciones son más precisas, como "congelarse en una pose en cada pausa, marcando el comienzo del resto de compases con un movimiento" o "Alegre y exuberante, a veces con cambios y giros ultrarrápidos" (Stockhausen, 2004).

La obra sugiere dos recorridos para el músico, saliendo siempre desde la parte trasera de la sala para recorrer el patio de butacas y finalizar en el escenario. Además, el intérprete desaparece de la escena al finalizar, como se muestra en las dos figuras. Dado que el patio de butacas está a oscuras, es necesario que un foco siga la situación del saxofonista.

Figuras 43 y 44

Leyenda escénica de *Entführung* de Karlheinz Stockhausen.



Nota. Extraído de la partitura. © 2003 Stockhausen Verlag.

En otras obras como *Edentia*, aunque el contenido gestual y escénico está presente, no se indica su necesidad en la partitura. Sin embargo, nuestra experiencia con la obra sugiere que una dramatización gestual se convierte en algo fundamental.

IV.2.1.2. Kagel

En el contexto del teatro musical instrumental, Mauricio Kagel desempeñó un papel fundamental y escribió tres obras que de alguna manera incorporan el saxofón, como mencionamos anteriormente.

La obra *Zwei Akte* (1989) para saxofón, arpa y dos actores o bailarines no se caracteriza por un gran contenido gestual, pero es relevante por ser la primera inclusión del saxofón en una obra de un autor clave para nuestro tema. Esta pieza surgió como resultado de un encargo de la *Alten Oper* de Frankfurt. Aunque el contenido escénico recae en los actores/bailarines, los instrumentos fueron seleccionados por Kagel debido a su relación natural con la masculinidad y la feminidad de los intérpretes, como él mismo explicó.

Mientras hacía mis preparativos para la composición, me pregunté (así como a amigos y extraños): ¿qué instrumentos se asocian naturalmente con lo femenino y lo masculino? Entonces se me ocurrió esta instrumentación inusual, para la cual quería escribir una pieza en la que (por analogía con la relación entre dos personas) se desarrollen varias situaciones diferentes.

Sin embargo, la combinación de estos instrumentos me mostró que los estereotipos son más susceptibles a transformaciones sorprendentes de lo que uno podría sospechar. Así que el arpa y el saxofón cambian los roles que se les asignan, y asumen con frecuencia el carácter y la expresión de su pareja. Esto da como resultado transiciones imperceptibles y vínculos acústicos donde, como en la vida real, la interpretación del oyente puede diferir de la mía (Shner, 2007, p.37).

La obra *Burleske* (1999-2000) para saxofón barítono y coro no incorpora la gestualidad como parte esencial de la obra. En cambio, son las técnicas utilizadas, como la risa, el jadeo y las grandes exhalaciones, las que pueden considerarse elementos escénicos de interés para nuestro tema. Similar a lo que ocurre más tarde en la música de Georges Aperghis, estas técnicas tienen un carácter comunicativo que permite al autor integrar al saxofonista dentro del coro, como señala Fusik (2013). El interés de Kagel por la música para saxofón y coro alcanzó su punto álgido con una de sus últimas obras, *Les inventions d'Adolph Sax* (2007), escrita para cuarteto de saxofones y coro.

IV.2.1.3. Globokar

El trombonista y compositor esloveno Vinko Globokar (1934) es una figura destacada en el ámbito del teatro musical instrumental. Aunque su producción específica para el saxofón no es extensa, es necesario mencionar sus trabajos dedicados al instrumento para contextualizar y comprender mejor el tema de estudio.

Discours V (1981), para cuarteto de saxofones, representa la primera obra verdaderamente escénica en nuestro repertorio. La escena se inicia fuera del auditorio, donde los intérpretes, a través de un dispositivo de audio, plantean preguntas pregrabadas a la audiencia que espera presenciar un concierto tradicional. La obra tuvo su estreno a cargo de Xasax, un cuarteto de referencia en el repertorio más contemporáneo. Marcus Weiss, uno de sus integrantes, ofrece una descripción esclarecedora del autor, lo que contribuirá a comprender mejor el carácter del compositor:

Conozco muy bien a Vinko, es un hombre muy fuerte, como se dice, un *hard-ass*.

Siempre se apegaría a sus creencias contra el sistema burgués. Es uno de los “últimos mohicanos” que siguen está ahí fuera... A menudo no le preocupan los pensamientos

musicales, sino más bien los experimentos con juegos, bromas, cosas sociológicas y otros conceptos (Fusik, 2013, p.55).

El propio Weiss describe la obra y nos cuenta qué tipo de preguntas se hacen al público en el inicio de ésta:

En el catálogo de preguntas se incluye ¿Te gusta la música? y ¿Por qué vas a un concierto para escuchar a un solista famoso? En lugar de dejar que la persona responda a la pregunta grabada, el saxofonista toca la respuesta en la cara de la audiencia. En cierto momento, los saxofonistas se reúnen y tocan juntos una especie de música ritual. Luego, las puertas de la sala se abren y cada saxofonista toma a los miembros de la audiencia de la mano y los guía hacia la sala (gran parte de la interpretación es solo para la mano izquierda). Las preguntas se reproducen nuevamente en el sistema de megafonía, como ¿Crees que es importante tocar rápido? o ¿Crees que un solista al que se le paga más es un mejor músico? etc. Todas estas son críticas al mercado de la música. Quiere conmover a la gente mediante la música y no alimentar el sistema. Mientras se reproducen estas preguntas infantiles, los saxofonistas se sientan en el escenario como una formación clásica de cuarteto de cuerdas y tocan música que no tiene sonido, enfáticamente como si estuviera tocando un último cuarteto de Beethoven. El material musical que alimenta esto es el himno comunista La Internacional. En esta pieza, Globokar utiliza el cuarteto de saxofones como cuarteto anti-cuerdas, un conjunto antiburgués, al mismo tiempo que educa y criticar a la multitud ... No creo que esta sea una pieza que perdure, y probablemente él no la necesite para perdurar. Si se realizara hoy en París, la gente simplemente bostezaría; pero si lo realizas en una ciudad de provincias, podría funcionar (Fusik, 2013, p.55).

Terres Brûlées, ensuite... (1998) para saxofón, piano y percusión, estrenada por el Trio *Accanto*, está llena de elementos escénicos. Desde los cambios de posición del percusionista hasta los movimientos claramente detallados del saxofonista, quien también toca dentro del agua, la obra incorpora una dimensión escénica que va más allá de las E.T. utilizadas.

IV.2.1.4. Otros antecedentes. De Vries, Louvier, Papier, Aperghis, Sciarrino, Havel

Hasta el siglo XXI, la introducción de elementos escénicos en la música para saxofón ha tomado una importancia significativa. Cada vez son más los ejemplos de obras que están escritas teniendo en cuenta algún tipo de escenificación o que incorporan gestualidad (Aracil, 2019).

Tal es el caso de *Twee Koraleen* (1974) de Klass de Vries (1944) para cuarteto de saxofones (SATB)¹⁸, estrenada por el Cuarteto Aurelia, que introduce algunas indicaciones sencillas como levantarse o sentarse en el suelo.

De 1985 es *Le Jeu des Sept Musiques* de Alain Louvier (1945) para cuarteto de saxofones, una obra con cierta identidad y relevancia en nuestro repertorio en cuanto al tratamiento escénico. La pieza gira en torno a la figura del saxofonista alto, quien parece estar poseído por algún tipo de locura que sus compañeros no comprenden, y estos reaccionan con cierta ironía y sarcasmo. La disposición escénica es variable, incluyendo gestos que indican movimientos en el espacio y una gestualidad teatral. El "solista" llega a emplear herramientas como el taconeo sobre el suelo del escenario, mostrando cómo se pueden aplicar Elementos

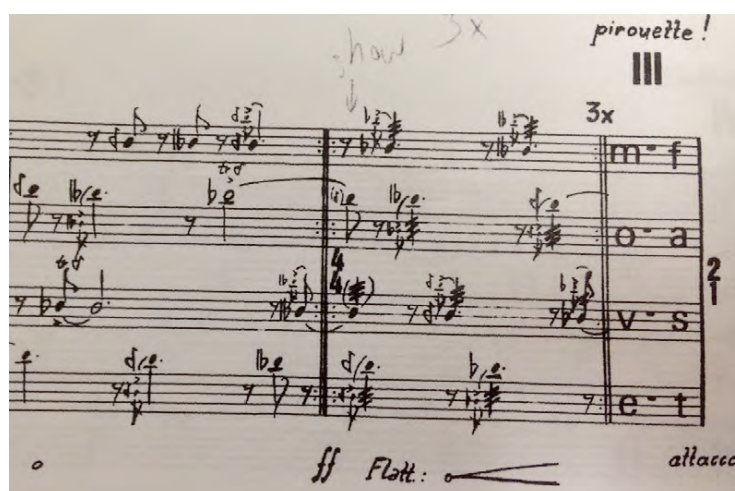
¹⁸ Con SATB nos referimos a la disposición tradicional del cuarteto de saxofones, soprano (S), alto (A) tenor (T), barítono (B).

Teatrales más allá del saxofón. La obra concluye con el trío (STB), que literalmente expulsa al saxofonista principal de la escena.

En 1993, Ernest H. Papier¹⁹ escribió la obra *Axe à 4*, que fue estrenada por el cuarteto de saxofones Xasax. La pieza comienza con los intérpretes de pie, dispuestos en forma de cruz a una distancia considerable entre ellos, mirándose frente a frente, de manera que siempre un miembro del cuarteto da la espalda al público. A medida que avanza la obra, se producen rotaciones entre las posiciones de los intérpretes, llegando a una sección final con mayor contenido escénico. Inicialmente, se emplean los saxofones de manera tradicional y luego solo las boquillas, para regresar a la interpretación tradicional con los saxofones y finalizar en el centro de la escena mirándose entre ellos.

Figura 45

Fragmento de Axe à 4 de Ernest H. Papier.



Nota. Extracto de la partitura. Edición del autor. © Papier 1993.

Los elementos teatrales de Papier utilizados en *Axe à 4* no son abiertamente narrativos, como en una obra programática, sino que se utilizan para definir claramente los puntos estructurales claves de la pieza. Los movimientos son claros y simples, y proporcionan una manera para que, incluso, el oyente inexperto entienda la

¹⁹ Pseudónimo compositivo del saxofonista Pierre-Stéphane Meugé (1964).

forma y evolución de la pieza a pesar de la fuerte disonancia sostenida de su lenguaje armónico... En definitiva, la integración de elementos teatrales subraya la construcción musical de la obra y contribuye positivamente a la inteligibilidad y comprensión de la pieza, cuyas características superficiales son para muchos oyentes abstractas, inquietantes y desconocidas (Fusik, 2013, p. 42).

Un referente para la composición de música gestual es Georges Aperghis (1945), una figura clave en el teatro musical instrumental contemporáneo. Dentro de las composiciones escritas para saxofón, es relevante mencionar *Crosswind* (1997) para viola y cuarteto de saxofones, debido a su contenido escénico. A diferencia de otras producciones como *Retrouvailles* (2013-14) para dos actores, esta obra no incorpora una gestualidad específica requerida por el compositor. Sin embargo, en el constante enfrentamiento entre la viola y el cuarteto, se presentan numerosos gestos que no hacen más que realzar el gesto puramente sonoro. Destacan la inclusión de numerosos pasajes susurrados y hablados fuera del instrumento.

Lo que me dijo Aperghis (Marcus Weiss) es que la idea de *Crosswind* es la de los animales superpuestos, con los saxofones a favor o en contra de la viola. La idea teatral está en esto, porque en los territorios animales, se superponen constantemente, y siempre hay comunicación y lucha. Este es el movimiento teatral dentro del texto musical, el cual me gusta mucho (Fusik, 2013, p.45).

En 1997, Salvatore Sciarrino (1947) compuso *La Bocca, I Piedi, Il Suono* para 100 saxofonistas y un cuarteto de saxofones solista. Con una duración de 45 minutos, la obra requiere un amplio espacio escénico para el movimiento de la masa de músicos. El cuarteto se coloca distanciado en el escenario, mientras que la gran orquesta de saxofones circula por

todo el espacio, generando contenido textural y ambiental en una suerte de desfile aleatorio, sin un orden riguroso.

La misma concepción tiene la obra del año 2000 del autor italiano, *Studi per l'intonazione del mare* para voz, cuarteto de flautas, cuarteto de saxofones, percusión, 100 flautas y 100 saxofones. Durante conversaciones sobre la producción de su ópera *Macbeth* en la *Staatsoper* de Berlín, Sciarrino explicó que la obra surgió a partir de su interés en proporcionar experiencias de concierto reales y de calidad para todos los músicos de Italia.

Observó que en Italia había numerosos flautistas y saxofonistas, tanto aficionados como profesionales, que tenían pocas oportunidades de tocar en público. Por lo tanto, decidió crear una obra en la que todos pudieran participar (Berlín, 2014).

Su ópera de marionetas *Terrible e spaventosa storia del principe Gesualdo e della bella Maria* (1999), destaca por la participación del cuarteto de saxofones como la "orquesta" encargada de la parte musical de la representación, sin asignar una carga escénica específica a los músicos.

Para finalizar, deseamos mencionar otra obra en la frontera del siglo XXI, compuesta en el año 2000 por Christophe Havel (1956). Se trata de *Cinetic*, creada para cuarteto de saxofones modular. La primera parte de la obra, diseñada para cuatro saxofones sopranos, incorpora un contenido gestual significativo, específicamente una coreografía de movimientos circulares detallados de manera estricta, generando así la fluctuación y variación del sonido en el espacio.

IV.3. La gestualidad en la música actual para saxofón

Según nuestra investigación y de acuerdo con Ballard (2012), la cantidad de obras escritas para saxofón que incluyen algún componente escénico es notablemente más alta en las últimas décadas. Por razones de investigación, no nos centraremos en realizar un catálogo

exhaustivo, ya que sería extenso y no se contempla en los objetivos de nuestra investigación. Nuestro objetivo es exponer un panorama general que nos permita enmarcar el caso de estudio y observar que las obras citadas a continuación son de reciente creación, lo que demuestra la creciente importancia no solo del elemento escénico-gestual, sino también de lo visual en el arte.

El cambio más significativo radica en el paso de un uso tímido y aislado del componente escénico a convertirse en una práctica común en el repertorio contemporáneo. Siguiendo nuestras premisas y lo expuesto en los capítulos anteriores, el empleo de la gestualidad sin justificación o como un hecho puntual deja de interesarnos en la actualidad. Buscamos que forme parte integral del acto artístico, en composiciones donde se difumina la línea entre lo sonoro, lo tecnológico y lo escénico, resultando imposible definir el porcentaje de cada área que sustenta la obra de arte. En consecuencia, hemos entrado en una región interdisciplinar, la cual nos interesa, que está haciendo que no podamos definir ciertas composiciones como obras de música, tampoco de teatro... Son manifestaciones artísticas que se sirven de la música, del teatro o de la ciencia.

A continuación, presentaremos un conjunto de obras que nos permitirá comprender la situación actual del saxofón por un lado y servirá como base para comprender los fundamentos de esta investigación y su posterior integración en un formato de concierto no tradicional por otro. Algunas de estas obras han sido seleccionadas debido a su cercanía o relación directa con nuestra experiencia, mientras que otras han sido elegidas por su relevancia para nuestro recorrido.

En el capítulo 2 se realiza un análisis más detallado de la obra *Paraíso* de Matías Far para dos saxofones altos. Como se puede observar en el video²⁰, esta pieza para dúo incluye indicaciones sobre la posición del cuerpo en cada momento y cómo moverse en el espacio; el compositor busca explorar el movimiento del sonido y el desplazamiento corporal. El movimiento crea una especie de estela sonora, una presencia que refleja el texto de Aleixandre. Por esta razón, es importante que la sala tenga una buena resonancia y sea lo suficientemente amplia, ya que la distancia entre los intérpretes aumenta en cada parte del dúo.

Figura 46

Fotograma de Paraíso de Matías Far.



Nota. Paraíso [Canal de YouTube de Pedro Pablo Cámara] (2022, agosto, 1). YouTube. © 2013 Cámara.

Es crucial para la obra interpretar el lenguaje como un código de signos. El compositor busca transmitir que el cuerpo también es un lenguaje, un medio donde la lógica del sonido compite con su propio caparazón estético.

²⁰ Cámara, P. P. (2013, May 27). *El Poeta (Paraíso). Matias Far* [Video]. YouTube. <https://acortar.link/crQ90l> © 2013 Cámara.

Para describir los movimientos, se emplean dos ejes: horizontal y vertical. Los signos utilizados son números, donde el número 2 siempre representa el CENTRO, que es la posición normal del saxofón para tocar de pie. Por lo tanto, obtenemos estas 11 combinaciones:

3.3		2.3. (<i>center up</i>)		3.3
1.2	3.2.	2.2. (<i>center</i>)	1.2.	3.2.
1.1		2.1. (<i>center down</i>)		1.1.

En el siguiente extracto, los números escritos debajo del pentagrama indican el lado izquierdo, mientras que arriba indican el lado derecho. Los cambios pueden ser súbitos o progresivos, y se especifican en la partitura con líneas o solo con los números. Por lo tanto, en este caso, el movimiento es súbito desde el centro hacia el lado derecho y hacia abajo:

Figura 47

Fragmento de Paraíso de Matías Far.



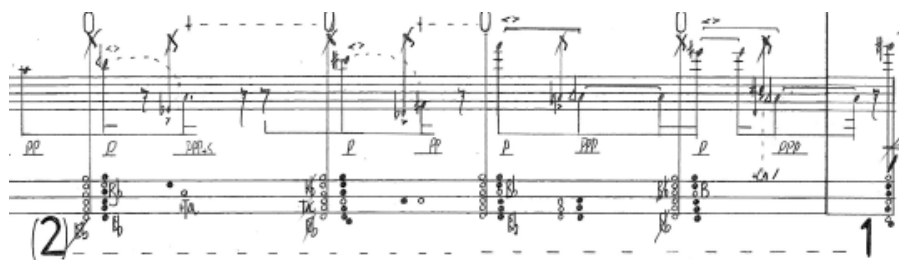
Nota. Extracto de la partitura. Manuscrito del autor. © Far 2013.

Al final del primer movimiento, se presenta un caso especial en el que ambos intérpretes realizan un movimiento circular largo. Todo el cuerpo debe desplazarse desde una posición específica hasta la opuesta en un movimiento de 180 grados.

El primer saxofonista comienza en el lado derecho (abajo) y se desplaza hacia la izquierda, pero luego gira hacia la derecha, hacia atrás, mientras que el segundo saxofonista inicia en el lado izquierdo y se mueve hacia la derecha, también hacia atrás.

Figura 48

Fotograma de Paraíso de Matías Far.



Nota. Extracto de la partitura. Manuscrito del autor. © Far 2013.

En 2014, el compositor madrileño José Pablo Polo (1984) escribió su obra *Better out than in* para el ensemble *Tamgram Trio*. La pieza explora las posibilidades tímbricas que surgen al unificar ciertos gestos comunes entre la tapa del piano, la silla, el arrastre de los pies y el saxofón. El resultado es un nuevo sonido compuesto por varios sonidos simultáneos que intentan imitarse entre sí, aunque debido a la naturaleza diferente de cada emisor, esto resulta imposible.

La obra comienza con el saxofonista tumbado debajo del piano, posición que mantiene desde antes de que el público entre a la sala. Una vez que comienza el concierto, aparecen el pianista y el percusionista. El pianista, siempre de espaldas al público, utiliza el teclado y la silla como sus instrumentos, mientras que el percusionista, quien nunca es visible, emplea el pie y la tapa del piano, golpeándola con diversas técnicas.

Figura 49

Fotograma de Better out than in de José Pablo Polo.



Nota. Better out than in [Canal de YouTube de Tamgram Trio] (2022, agosto, 3). YouTube. © 2014 Tamgram Trio.

En la siguiente figura se pueden observar las indicaciones gestuales proporcionadas por el compositor para el movimiento de los pies del saxofonista. Estos movimientos implican arrastrar los pies hacia adelante y hacia atrás, utilizando una lija adherida a la suela del zapato, lo que añade una nueva capa de sonido al producido por el saxofón.

Figura 50

Indicaciones para la gestualidad en Better out than in de José Pablo Polo.

Foot

- Drag your right foot forward (making as much “noise” as possible)
- ← Drag your right foot backward (making as much “noise” as possible)

Player should have a piece of sandpaper (500-600 gr) stuck to his shoe. Every foot movements must be made as a robot.

Nota. Extracto de la leyenda de la partitura. © Polo 2014.

Como se puede observar en la partitura, cada gesto se ejecuta al unísono, lo que enfatiza una concepción tímbrica vertical y rítmica de la obra. En este enfoque, no solo es

relevante el resultado sonoro, sino también la coreografía que surge de la interacción entre los músicos. Cada uno de los tres intérpretes tiene asignados tres focos sonoros distintos. Para el saxofonista, estos son el instrumento, la fonética y el pie. En cuanto al percusionista, sus focos son la tapa del piano, el pie y la fonética, mientras que para el pianista son el teclado, la silla y la voz.

Figura 51

Fragmento de Better out than in de José Pablo Polo.

The musical score is for a piece titled "Better out than in" by José Pablo Polo. It is a multi-staff score for Saxophone (Sax), Piano (Pno), Percussion (Perc), and Voice. The tempo is marked as 76. The score is divided into measures, with some measures containing multiple staves for different instruments. The score includes various dynamic markings such as "f con violencia", "p+ (secco)", and "f". The score is written in a complex, multi-measure format, with some measures containing multiple staves for different instruments. The score is divided into measures, with some measures containing multiple staves for different instruments. The score includes various dynamic markings such as "f con violencia", "p+ (secco)", and "f".

Nota. Extracto de la partitura. Edición del autor. © Polo 2014.

También en 2014, el compositor alemán Andreas E. Frank (1987) creó la obra *Between me and myself V21*, la cual ha dejado una huella significativa en nuestra visión tanto escénica como concertística.

La música de David Moliner (1991) se caracteriza por una concepción fundamentalmente escénica en sus obras más recientes. Desde el año 2014, Moliner ha mantenido una estrecha relación con el saxofón para saxofón tenor y electrónica, estrenada

²¹ Se analiza más en profundidad en el capítulo 7.

mientras aún era estudiante de composición en el Conservatorio Superior de Castellón bajo la tutela de Voro García. Aunque esta pieza inicialmente tenía una concepción puramente instrumental, ya presentaba gestos que requerían ser ejecutados con el pie, adelantando la estética que Moliner desarrollaría más tarde.

En 2015, David Moliner escribió *Was koordiniert ist, ist nicht koordiniert*, una obra que él mismo define como teatro musical para saxofón y flauta. Esta pieza fue encargada por la Fundación Dávalos-Fletcher para su estreno en la *Baremboim Said Akademie*, con la interpretación de Carlos Tena y Mutlu Işdar. La cantidad de elementos escénicos en esta obra es tan significativa que requeriría una descripción detallada en lugar de la narrativa que hemos utilizado hasta ahora.

De su colaboración con el saxofonista Tena, surge en 2017 *Égloga*, “*Klang des Todes!*”, una obra para saxofón tenor, piano y electrónica, comisionada para el II Congreso Eursax en Oporto. En esta pieza, se puede apreciar la sofisticación tanto en los aspectos musicales como en los gestuales, mostrando un cuidado meticuloso en los detalles.

Figura 52

Fragmento de *Égloga* de David Moliner.

É G L O G A
Festival europeu de saxofón de Oporto, (2017)
Para Carlos Tena y María Dolores Revilla
David Moliner, (2017)

$\text{♩} = 60$

The score is written for tenor saxophone, piano, and electronics. It includes stage movements and specific performance instructions like 'Fear!' and 'sub.f'. The score is divided into measures with bar numbers and includes dynamic markings like ppp, p, mp, and f.

Nota. Extracto de la partitura. Edición del autor. © Moliner 2017.

En 2019 el propio Tena, en esta ocasión junto a su *Ensemble Klexos*, estrena *II Actum* para cuarteto de saxofones dentro de la edición de 2019 del *Festival Ensems* de Valencia. La obra, que consta de dos movimientos²², está escrita sobre una proporción de contenido escénico mucho más prominente que el sonoro.

El propio *Ensemble Klexos* es de las formaciones de saxofón más comprometidas con el teatro musical instrumental en la actualidad, presentando títulos como *Fluid Engine* (2018) de Pedro González o *Der Separator* (2019) de Andreas E. Frank, uno de los compositores clave en esta tesis. Ambas obras presentan una gestualidad que se indica previamente en la partitura de forma clara.

De 2016 es *Gefallen* de Luis Tabuena (1979), una obra escénica estrenada por el saxofonista Pablo Pardo. En 2019, encontramos *Dé/coll-age* de Inés Badalo (1989), ambas obras escritas para saxofón soprano solo. La última obra que queremos citar de este breve repaso a la actualidad es *P.O.V.* de Óscar Escudero, una obra de 2017 para saxofón soprano, gafas de realidad virtual y vídeo, la cual se aborda, al igual que la obra de Andreas Frank, en el capítulo 7.

IV.4. El Concierto como obra

Remitiéndonos a Gülke, referente en la historiografía del concierto a nivel internacional, éste ha sido una forma musical en constante evolución, adaptándose a los cambios sociales y culturales de cada época. Entiendo el concierto como espacio de encuentro entre público e intérpretes, al margen de su función más obvia como vehículo para la difusión de la música (Gülke, 1994).

²²1.- *In Memoriam*. "Ich will frei sein..." y 2.- *Rituel* "also... warum ziehst du um?"

En nuestra investigación nuestro interés no se limita únicamente a la obra como entidad independiente, sino que se extiende a su integración en un programa de concierto cohesivo y significativo. Esta problemática del concierto, que exploraremos en el capítulo 6, representa uno de los principales desafíos tanto para nosotros como artistas como para investigadores. A lo largo de los años, hemos observado que la presentación tradicional de obras con diferentes orígenes como fundamento del programa de concierto no siempre produce los resultados esperados.

Por ello, nuestro enfoque de investigación no se limita exclusivamente a la creación de nuevo repertorio que amplíe las formas de expresión para el saxofón, sino también a las posibilidades de cómo presentar esas obras. Nuestro objeto de estudio no se centra únicamente en la creación de obras que puedan ser interpretadas en un programa tradicional de concierto o por separado, sino al cómo esas obras se relacionan y se integran en un contexto de concierto escénico.

De acuerdo con Piencikowski (2007), los conciertos concebidos como una obra única, en lugar de una sucesión de piezas individuales, tienen un impacto significativo en la experiencia del público. Entendemos los conciertos como creaciones artísticas, no siendo sólo presentaciones musicales, sino también experiencias creadas con cuidado. Para ello, se necesita estudio e investigación, así como explorar la planificación, preparación y ejecución que conlleva la creación de un concierto como obra (Piencikowski, 2007).

Antes de adentrarnos en el capítulo dedicado específicamente a este tema, es pertinente incluir algunos ejemplos de conciertos que han sido concebidos de esta manera, ya que sirven como antecedentes a nuestra propuesta puramente escénica.

IV.4.1. *Algunos Ejemplos de Concierto como obra*

Así como sucedía en los anteriores capítulos y en este mismo con la recopilación de obras de contenido gestual, sería imposible enumerar aquí todos los conciertos que han sido concebidos como una obra unitaria.

El grupo alemán *DieOrdnungderDinge*, fundado en 2011 por actores-músicos, es uno de nuestros principales referentes en el ámbito del teatro musical. Se dedican al desarrollo de nuevas formas de teatro musical, destacando por su enfoque visual y lúdico. La versatilidad del grupo es notable, ya que sus miembros tienen experiencia en música, composición, actuación y artes visuales. En sus proyectos, combinan composiciones de sonido, habla, objetos, luz y movimiento para crear música que solo se vuelve perceptible a través de la disposición cuidadosamente equilibrada de todos estos elementos. Esta combinación de sonidos visibles e imágenes audibles da lugar a experiencias de teatro musical poético, llenas de ingenio, ironía, humor y matices filosóficos, que abren nuevos mundos de percepción.

En *if you know what I mean*, el grupo *DieOrdnungderDinge* investiga las posibilidades de traducir la música utilizando diferentes medios y formas. Exploran la visualización de sonidos y la interpretación de imágenes acústicamente. A través de las piezas presentadas, estas transposiciones en apariencia simples generan resultados nuevos e inesperados, lo que plantea la pregunta de si la traducción es realmente posible. Además, revelan el papel fundamental que juegan las expectativas y experiencias individuales en el proceso de percepción. (www.dieordnungderdinge.com)

En el concierto, los intérpretes interpretan *Adagio* (2009) de Carolyn Chen (1983), explorando cómo se perciben las expresiones faciales de un oyente. Mientras los intérpretes escuchan la *Sinfonía número 7* de Bruckner, gestualizan con sus caras las impresiones que la música les genera. Sin embargo, el público no escucha la música; es la imaginación la que

produce el sonido. Otro ejemplo de traducción se logra a través de efectos visuales producidos con LED, donde los intérpretes convierten los movimientos de un músico en luz en la obra *Enlightened, for a string instrumentalist wearing LED lights* (2013) de Iñigo Giner-Miranda (1980).

MusicExperiment21 (ME21) es un colectivo relevante para nuestra temática. Surge de un programa de investigación artística llevado a cabo entre los años 2013 y 2018 en el *Orpheus Institute* de Gante. Fue dirigido por Paulo de Assis junto a un equipo que incluía a Michael Schwab, Juan Parra C., Lucia D'Errico, Paolo Giudici, Heloísa Amaral y Jan Michiels.

El programa de *MusicExperiment21* (ME21) se propuso explorar las nociones de "experimentación" en relación con la práctica de la interpretación de la música artística occidental escrita. Su objetivo era trascender los códigos y convenciones de interpretación musical habitualmente aceptados. En lugar de enfocarse en la mera repetición y reproducción de obras de épocas anteriores, buscaban encontrar soluciones a través de la performance y la experimentación. De este modo, el momento performativo se convertía en un acto tanto creativo como crítico, dando lugar a la emergencia de nuevas propiedades epistémicas y estéticas de la obra musical. (www.musicexperiment21.eu).

Tomaremos como ejemplo su producción *RASCH: SCHUMANN'S somathemes* basada en la conocida *Kreisleriana* de Robert Schumann, junto a los ensayos de Roland Barthes sobre la música del compositor alemán, principalmente Rasch (1979).

La obra (el concierto) genera una intrincada red de referencias cruzadas estético-epistémicas, a través de las cuales el oyente tiene la libertad de enfocarse en diferentes capas de percepción: ya sea en la música, en los textos que se proyectan o leen, en las imágenes o en las voces. Situada más allá de la interpretación, la hermenéutica y la

estética, la serie *Raschx* es parte de una investigación más amplia sobre lo que podría etiquetarse como prácticas de performance experimentales: prácticas que se desvían productivamente de las estrategias performativas convencionales (repetitivas) y que prestan al público pensar durante el momento performativo, transformando objetos artísticos familiares en objetos para el pensamiento. (www.musicexperiment21.eu).

En los últimos años, hemos tenido el privilegio de formar parte del colectivo multidisciplinario Ergo Sound, una iniciativa que busca generar nuevas experiencias musicales mediante la integración de la música con otros campos como la escena, el videoarte o la performance.

En 2017, presentamos por primera vez al público un programa que constituye un manifiesto de nuestro enfoque principal: superar la noción del concierto de música contemporánea como una mera sucesión de obras de estilos similares, y en su lugar crear experiencias que integren diversos enfoques hacia una propuesta global. Aunque nuestra actuación se centra principalmente en la música contemporánea, no la consideramos de manera aislada, sino que procuramos que dialogue con otras experiencias escénicas y con músicas del pasado. Nuestra propuesta, titulada *Re: mind-act-play*, gira en torno a la memoria, tanto en su presencia como en su ausencia, explorando recuerdos lejanos y cercanos, nítidos y borrosos. Sonar y volver a sonar. Actuar y volver a actuar. Recordar y volver a recordar.

En el programa se incluyen obras que exploran de alguna manera el concepto de memoria de compositores como Steve Reich, Salvatore Sciarrino, Rubén Vejabalbán, Alberto Bernal o Charles Ives.

Dentro del ámbito más centrado en el saxofón, se destacan propuestas escénicas como *Sombras* (2019) del dúo de saxofón Lisus junto a Nati Villar como performer. Este concierto

escénico presenta obras creadas específicamente para la ocasión, explorando lo performativo desde diversas perspectivas. Se incluyen piezas que incorporan un componente escénico, así como otras de naturaleza puramente sonora. El objetivo es fusionar el teatro, el arte visual y la música a través de cuentos alegóricos musicales, explorando temas como el concepto de lo doble, el anverso o la imagen especular inherente a cada individuo. (Programa del Festival de Música Contemporánea de Córdoba, 2019).

Es un concierto que plantea una serie de interrogantes fundamentales, desde la exploración de nuestra identidad hasta la comprensión de la realidad y la dualidad entre lo original y la copia. Inspirado en citas de escritores como J. Saramago y J.L. Stevenson, el programa presenta obras como *Monólogo a 2: existencia* (2019) de Manuel Busto (1987), *Del ser a la sombra* (2019) de Ana Teruel (1981), *Trois Neuf* (2019) de Vicent Berenguer (1968) y *Jeckyll and Hide* (2019) de Diana Pérez Custodio (1970)²³.

En 2021 surge *The show must go on*, una obra desarrollada en colaboración con el compositor Alberto Bernal, quien es uno de nuestros destacados compañeros artísticos. Inspirados en el texto de Guy Debord (1931-1994) de su célebre obra *La sociedad del espectáculo* (1967), hemos creado una composición a partir de diversas piezas que profundiza en la problemática contemporánea del espectáculo, aún relevante en la actualidad.

La vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación (Debord, 2015, p. 37).

En su visionario texto de 1967, las palabras de Guy Debord parecen describir no solo la situación hacia la que se encaminaban algunas sociedades modernas, sino también la gran

²³ Obras que podrían estar incluídas en el apartado anterior.

deriva que tomaría el mundo global en estas dos primeras décadas del siglo XXI. Esta deriva se ha visto agravada por la crisis del COVID-19, conduciendo hacia una espectacularización desmesurada de lo real, donde todo lo que antes se experimentaba directamente ahora se convierte en una representación, en un espectro virtual.

La problemática de la espectacularización ha estado presente de diversas formas en nuestra actividad como intérpretes, así como en algunas obras y escritos de Alberto Bernal. Ahora, su convergencia en un programa unitario busca destacar la reflexión estética en torno a esta idea del espectáculo. Este programa alterna obras para saxofón y saxofón virtualizado (de Frank y Polo), obras performativas (de Zhao y Bernal), obras para voz hablada (serie *Lectures* de Bernal) y locuciones de textos.

CAPÍTULO 5. DISEÑO Y METODOLOGÍA DEL ESTUDIO DE INVESTIGACIÓN

V.1. Introducción

Pensamos que la investigación artística debe centrarse en explorar y desarrollar nuevas formas de expresión y formatos. Si bien es cierto que todo acto artístico implica un componente investigativo, es crucial distinguir entre lo que constituye una investigación artística y una simple presentación o actuación artística. Establecer límites claros entre estos conceptos es esencial para garantizar la integridad y el rigor en el ámbito de la investigación artística.

Existen algunas consideraciones como la siguiente que debemos de tener en cuenta antes de introducirnos en la propia metodología. De acuerdo con López-Cano (2020): “En el ámbito de la práctica artística no existe un repertorio de prácticas o tradiciones longevas de investigación formalizada y evaluable que se puedan comparar con las de la investigación científica, social o humanística” (p.31).

La investigación artística nos ayuda a comprender el arte (Hübner y Vanmaele, 2020), proporcionándonos un sólido respaldo derivado de la reflexión y la teorización de un acto artístico. Si consideramos el arte como una forma de percepción, la investigación artística se convierte en un proceso inherente. En consecuencia, no existe una distinción clara entre investigación científica y artística, ya que ambas buscan el conocimiento como objetivo fundamental. Por lo tanto, la investigación artística puede también ser considerada como investigación científica (Ladd, 1979). Esta interconexión explica por qué proyectos como el presente exhiben un marcado carácter interdisciplinario. La falta de fronteras definidas entre

diversas disciplinas artísticas subraya la necesidad de contar con equipos multidisciplinares, los cuales facilitan a su vez la realización de investigaciones transdisciplinares.

Es fundamental distinguir entre la investigación de hechos artísticos ocurridos, propia de disciplinas como la musicología, y la investigación nacida de la exploración, la práctica y la experimentación desde el arte, que constituye la verdadera investigación artística. Mientras que la primera se centra en el análisis y la documentación de eventos artísticos pasados, la segunda se nutre de la creatividad y la búsqueda constante de nuevas formas de expresión artística. La investigación artística surge de la interacción directa con el arte y se caracteriza por su enfoque experimental y reflexivo.

Para autores como Paulo de Assis (2018):

La investigación artística puede contribuir a nuevos modos de concebir objetos musicales, yendo más allá de los enfoques estructurales y fenomenológicos. La noción de ensamblaje con su enfoque en la fluidez de materias, materiales, signos y funciones parece ser extremadamente poderosa para ayudarnos a experimentar con nuevos modos de concebir objetos y prácticas musicales (p. 100).

Estamos de acuerdo con la perspectiva de Hübner y Vanmaele (2020) sobre la importancia de encontrar un espacio dinámico donde el método se encuentre con la práctica artística, dando lugar a una investigación creativa que pueda tener futuras aplicaciones. Para nuestra investigación, el proceso mismo ha sido fundamental, valorando el viaje y la experiencia por encima de la simple consecución de objetivos. En palabras de Jacques Lacan (1999, p. 128), "no es lo que se mide en la ciencia lo que es importante, al contrario de lo que la gente piensa". Esto refleja nuestra convicción de que el valor de la investigación artística radica en el proceso de exploración y descubrimiento, más que en los resultados medibles.

En nuestra distinción entre los modos de investigación, es fundamental que estén orientados desde el presente o el pasado hacia el futuro. Las siguientes líneas de Paulo de Assis definen de manera esclarecedora el objetivo de nuestra línea de investigación.

La investigación artística puede ser mucho más interesante si no se centra en cómo eran realmente las cosas o cómo son realmente las cosas, sino, más bien, en qué pueden convertirse las cosas. Más que reconstruir o interpretar el pasado, la investigación artística puede adoptar un enfoque genuinamente creativo, entendiendo las prácticas e investigaciones artísticas como resultado de intensos procesos creativos. (Assis, 2018, p. 184).

Por lo tanto, en relación con nuestro objeto de estudio, definimos la investigación artística como aquella que se centra en la exploración del acto artístico. Esta investigación parte de un contexto específico, identifica las posibilidades inherentes y siempre busca la creación de un nuevo objeto de arte, que puede ser innovador y previamente no existente.

En esta tesis, no se utiliza una metodología única o exclusiva, sino un enfoque de investigación flexible (Taylor y Bogdan, 1987), que también permite una prolongación en el tiempo. Es crucial para nosotros que este estudio en particular forme parte de una estrategia más amplia, que se enmarca dentro de un proyecto relacionado con el saxofón y sus posibilidades escénicas.

Como veremos más adelante, partimos de la práctica y del proceso creativo que surge del trabajo cercano con los artistas más adelante citados, para luego adentrarnos en la parte teórica, la cual se presenta en este estudio.

Por lo tanto, nuestra investigación no busca únicamente resultados a corto plazo, ni presenta de forma urgente objetos de conocimiento concluyentes; más bien, se interesa por la idea de pensamiento inacabado (Assis, 2018). Nosotros aspiramos a ser un punto de partida

para futuros saxofonistas, intérpretes, compositores, directores de escena, etc., ofreciéndoles un punto de partida desde el cual puedan desarrollar su propio camino.

V.2. Diseño de la investigación y metodología

V.2.1. *Problema objeto de estudio*

El siglo XXI y su sociedad demandan nuevas formas de expresión artística que posean un potencial educativo significativo dentro de la sociedad. El formato tradicional de concierto y las vías de interpretación tradicionales están mostrando signos de agotamiento, y es necesario desarrollar una voz nueva y adaptada a esta transformación. La presencia de la tecnología en la sociedad y la importancia de la dimensión educo-audiovisual resaltan la necesidad de investigaciones que exploren las posibilidades del espectáculo desde una perspectiva educativa, dirigida al nuevo público en una sociedad altamente tecnológica.

Como afirma Carey (2007, p. 203): “La historia de las audiencias y lectores es en gran medida en blanco. La investigación artística necesita investigar al público, no a los textos”.

Sobre esta cuestión, cada vez más investigadores muestran interés, un ejemplo es Pep Gorgori:

Sabemos que el formato de concierto que entendemos como tradicional está en crisis y que, si bien no tiene que desaparecer, tendrá que convivir con otros modelos. En la última década ha habido numerosos estudios públicos, pero ahora es el momento de comenzar a observar qué respuestas han dado los programadores a estos estudios. Es un trabajo que está aún por hacer y que debería permitir detectar prácticas exitosas, errores y compartir estas experiencias. (Gorgori, 2019).

El presente proyecto consiste en una investigación artística sobre nuevos formatos de concierto, con el objetivo de crear un programa solista reformulado de una hora de duración que integre tanto obras de nueva creación como obras ya existentes, y que represente una

propuesta innovadora en sí misma. Se trata de un "concierto" que explora diversas vías y posibilidades de expresión con el saxofón, aprovechando todas las oportunidades que ofrecen la escena y los medios audiovisuales.

Como concierto escénico, este proyecto se enmarca en una corriente predominante en Europa que cuestiona la forma tradicional del concierto de música clásica de los últimos 100 años. Algunas de las características principales de este movimiento incluyen la concepción de la música como un arte inherentemente multidisciplinario, como se refleja en el programa de *Saxophone +*. En consecuencia, se redefine el concierto como un espacio dramático, e incluso post-dramático (Lehman, 2006 [1999]). Todos los elementos que han sido más o menos descartados por el concierto clásico en el último siglo, como el espacio, la iluminación, las proyecciones en vivo, el texto integrado en el propio concierto y la ampliación del vocabulario instrumental mediante la electrónica en vivo o pregrabada, se utilizan aquí para crear una nueva forma híbrida.

Consideramos que los instrumentos musicales no deben ser agentes que limiten nuestra área de actuación y estudio; por el contrario, son un medio infinito de posibilidades de expresión que debemos explorar. Además, pueden servir como elementos educadores con la sociedad. Dado que el público cambia y las manifestaciones artísticas evolucionan, es fundamental adaptarse y aprovechar al máximo las oportunidades que ofrecen los instrumentos musicales para expresarnos y conectar con la audiencia. Para nuestro enfoque, es vital una audiencia participativa y activa en el acto artístico.

La formación de audiencias activas implica la creación de modelos de enseñanza-aprendizaje, insertos en los currículos universitarios, que den protagonismo a la libre expresión de los estudiantes y a la reflexión permanente de las nuevas lógicas de interlocución. Ni la interactividad, ni las posibilidades tecnológicas que se les brindan

a las actuales audiencias son suficientes para el desarrollo de una sociedad del conocimiento; solo una formación integral que aproveche las inmensas potencialidades de la nueva cadena de valor que ofrece el actual contexto digital podrá convertir a las nuevas audiencias en verdaderos emirecs y usuarios críticos de una comunicación auténticamente global e integradora. (Orozco, Navarro, García-Matilla, 2012 p. 70).

La evolución del arte ha sido y sigue siendo un tema de investigación fundamental, como señalan autores como Ohlenschläger y Rico:

El arte se está convirtiendo cada vez más en un sistema generador de procesos evolutivos, cuyo referente ya no es la superficie del mundo natural y material, sino la base estructural y funcional de su evolución. El objetivo de este tipo de propuestas no es sólo el de generar nuevos procesos estéticos y formales, sino también plantear un análisis crítico de construcción de la realidad. (Ohlenschläger y Rico, 2002, p. 1).

Dentro del saxofón, no se trata simplemente de experimentar con los recursos sonoros, ya que las E.T. son parte intrínseca del instrumento y han estado presentes desde su creación como un aspecto natural. De manera similar, no buscamos utilizar todos los medios tecnológicos y escénicos disponibles sin un propósito mayor o una justificación reflexiva. Cada elección debe estar fundamentada en un objetivo más amplio y bien pensado.

Con este concierto, nuestro objetivo es investigar nuevos formatos de comunicación y expresión artística con la audiencia, analizando los ya existentes y desarrollando otros, especialmente adaptados al saxofón. No solo buscamos crear un formato de concierto innovador, sino también contribuir a la realización de la primera tesis en España y unas de las primeras en Europa que aborden esta temática específica.

La finalidad ha sido establecer, a través de la práctica artística e instrumental, un nuevo formato de concierto con un enfoque pedagógico y didáctico, que incluya obras creadas para saxofón y multimedia y que ofrezca una experiencia sensorial completa. Este programa de concierto está diseñado para servir como objeto de estudio y guía para las emergentes manifestaciones artísticas que buscan involucrar al público como agentes sociales transformadores de la obra musical.

V.2.2. Preguntas de la investigación

Las preguntas de investigación se derivan de los objetivos generales y específicos delineados en el proyecto de tesis inicial. A lo largo del proceso investigativo, se han abordado las interrogantes planteadas inicialmente, emergiendo nuevas cuestiones, algunas de las cuales permanecen sin respuesta en el presente y constituyen un punto de partida para futuras indagaciones.

A continuación, recordaremos los objetivos fundamentales que sustentan esta tesis, los cuales fueron expuestos en la introducción:

Generales

1. Analizar la situación del concierto tradicional y la percepción del arte en la sociedad contemporánea.
2. Explorar el uso de la educación audiovisual y las nuevas tecnologías en la composición musical para desarrollar un concierto participativo y didáctico.
3. Diseñar un programa de concierto que proporcione una experiencia atractiva e inmersiva para el público.

Específicos

- a. Generar un conjunto de obras para saxofón y medios electrónicos o escénicos.
- b. Estudiar las posibilidades escénicas con el instrumento.

c. Evolucionar las formas de expresión con el saxofón.

Algunas preguntas que surgen de estos objetivos son:

1. ¿El formato de concierto tradicional responde a las exigencias de la sociedad actual?
2. ¿Es necesario replantearnos las opciones de concierto?
3. ¿Cuál es la causa de la evidente disminución de público en las salas de concierto?
4. ¿Está interesado el público en la música experimental? ¿Por qué existe un cierto rechazo entre este público y ciertas manifestaciones entendidas como contemporáneas?
5. ¿Queremos seguir mostrando la misma fórmula de concierto a solo con saxofón?
6. ¿Cómo podemos dotar de un valor añadido nuestras representaciones? ¿Es fundamental la interdisciplinariedad entre artes para lograr cierto dinamismo en cada concierto?
7. ¿Qué vías podemos explorar para integrar al público en el concierto?
8. ¿Quiénes son los artistas más adecuados con los que nos podemos rodear para desarrollar esta tarea?
9. ¿Cuáles son nuestras limitaciones como instrumentistas e intérpretes?
10. ¿Está el saxofón suficientemente explorado, no sólo en lo sonoro, sino en ámbitos escénicos y que implican el empleo de medios tecnológicos? ¿Qué vías podemos emprender junto a estas áreas?
11. ¿El público estará realmente más interesado por la música experimental si se le presenta con una fórmula innovadora?
12. ¿Cuál o cuáles son los lugares más adecuados para los nuevos formatos?
13. ¿Es adecuado seguir empeñándonos en ofrecer esta música en salas que fueron diseñadas para música de otra época?

14. ¿Es nuestro objetivo agradar al público o crear un concierto respondiendo a nuestras expectativas como público?

V.2.3. Tipo de diseño

La metodología empleada en esta investigación refleja fielmente el objeto de estudio y se adapta a la naturaleza creativa del proceso. No está limitada por metodologías científicas tradicionales, debido a su marco de tesis de mención industrial y a que el proyecto surge de la práctica artística, en lugar de la observación de hechos artísticos preexistentes. En consecuencia, estamos constantemente desarrollando una metodología que se ajuste a nuestras necesidades y exigencias creativas.

La división en la investigación artística entre hechos prácticos y musicológicos conlleva una metodología mixta que no se adscribe a ningún método establecido. Nos fundamentamos en los paradigmas y principios que rigen el rigor del método científico y los adaptamos a nuestra investigación, dando lugar a una metodología abierta y flexible, ajustada a las necesidades del proyecto (Schwab, 2013).

El punto de partida de nuestra investigación es la observación de la problemática del formato de concierto, tanto desde la perspectiva de meros observadores como de participantes directos del acto musical.

Este proceso nos condujo a establecer nuestro propio laboratorio de investigación, que opera en paralelo y en complemento al ya existente, enfocado en la experimentación sonora. Se trata de un espacio dedicado a explorar las posibilidades sonoras, tanto con como sin el saxofón, integrando componentes escénicos y tecnológicos. Este laboratorio está concebido como algo más amplio, un concepto que guía la dramaturgia de un concierto. Nuestro objetivo es desarrollar un nuevo formato de concierto que nos permita presentar nuestro trabajo cotidiano desde una perspectiva diferente.

Por lo tanto, en el siguiente apartado se presenta un enfoque basado en la exploración y el método de ensayo y error. Se trata de una metodología piloto que requeriría décadas de aplicación para evaluar su eficacia y considerar su idoneidad para otras investigaciones, tanto artísticas como no artísticas.

V.2.3.1. La práctica en la investigación artística, metodología multidisciplinar

Por lo tanto, hemos encontrado crucial organizar meticulosamente en nuestros esquemas todos los pasos de la investigación. Muchos de estos pasos han sido identificados durante la redacción de este capítulo, ya que forman parte de la intuición y el conocimiento intrínseco del artista, y no siempre son evidentes en el transcurso cotidiano de la investigación. Contrario a nuestra suposición inicial, cada artista posee un método en su proceso investigativo, adaptado a las necesidades específicas con el propósito de encontrar un camino. Durante la elaboración de este capítulo, hemos descubierto nuestro propio método, ahora siendo conscientes de muchos procesos que hemos llevado a cabo sin haber sido previamente conscientes de ellos.

V.2.3.1.1. *Logic of Experimentation*, una propuesta de metodología artística por Paulo De Assis

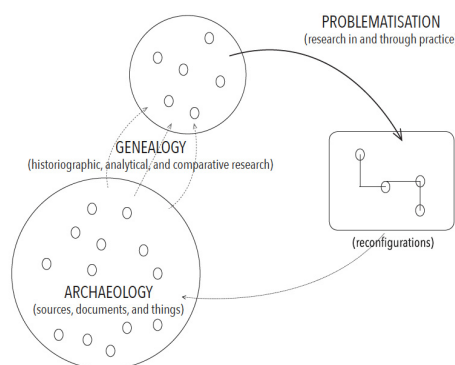
Debido a la gran influencia que tiene para nosotros la secuenciación metodológica propuesta por Paulo de Assis, dedicaremos unas líneas a exponer las ideas fundamentales que desarrolla en su estudio *Logic of experimentation* (Assis, 2018, pp. 107 - 122). En su estudio propone una taxonomía de seis tipos de estratos que forman parte de la obra musical. Estos estratos representan los materiales musicales que se manifiestan de forma física en el mundo real. La obra, concebida como algo múltiple compuesto por componentes reales y virtuales, se basa en procesos de estratificación. Los seis tipos de estratos identificados son los siguientes:

1. Sustratos (tratados, manuales, iconografía, instrumentos de época, descripciones de conciertos, críticas, archivos, listas de personal, pagos, etc.)
2. *Parastrata* (bocetos, borradores, primeras ediciones, cartas, escritos de compositores e intérpretes, anotaciones, etc.)
3. *Epistrata* (ediciones de época, ediciones en el tiempo, análisis, textos reflexivos, contextualizaciones teóricas, grabaciones, etc.)
4. *Metastrata* (futuras actuaciones, exposiciones, grabaciones, transcripciones, etc.)
5. *Interstrata* (infiltraciones y contaminaciones de diferentes tipos de estratos que generan este tipo híbrido)
6. *Allostrata* (materiales que, aunque no estén directamente relacionados con una obra determinada, pueden entrar en relaciones productivas con ella).

La propuesta de Assis se fundamenta en una investigación convencional sobre los aspectos disponibles de una obra musical (arqueología), seguida de investigaciones historiográficas, analíticas y comparativas para seleccionar ciertos elementos (genealogía). Finalmente, mediante prácticas, se exponen en reconfiguraciones y creaciones sin precedentes (problematización).

Figura 53

Taxonomía de tipos de estratos expuesta en Logic of experimentation de Paulo de Assis.



Los materiales y elementos disponibles se identifican arqueológicamente en una primera etapa, reservándolos para su estudio posterior, en relación con la investigación académica convencional. En la fase genealógica, que requiere interpretación, semiótica y transtextualidad, se estudian las relaciones y los conectores que mantienen estos materiales entre sí, así como su transmisión en el tiempo, revelando singularidades (puntos particulares de alta energía o concentración de fuerzas). Finalmente, se ensamblan selecciones específicas de estos elementos para generar arreglos que los problematizan de nuevo. “Con este último, la dimensión artística se vuelve ineludible, requiriendo una especie de artista e investigador que pueda convivir en un mismo cuerpo” (Assis, 2018, p. 111).

El siguiente epígrafe responde principalmente al método empleado en una fase mayoritariamente experimental. En nuestro caso, nos encontraríamos abordando la tercera sección, la problematización, que implica la experimentación para crear algo nuevo. Sin embargo, en nuestro proceso, esta fase está precedida por una fase arqueológica incompleta, ya que parte de ella es posterior y está más relacionada con la investigación musicológica. Aunque, también interviene una fase genealógica, en la que se incorpora la experiencia propia de la interpretación.

V.2.3.1.2. Metodología artística multidisciplinar

En nuestra metodología, basada en la creación colaborativa y en grupo, consideramos fundamental la toma de decisiones respecto a quiénes serán nuestros colaboradores, es decir, el equipo. En el contexto del arte del siglo XXI, la concepción romántica de la obra de arte creada por un único artista está siendo revaluada, mostrándose como una práctica algo obsoleta. Esto no significa que sea imposible, sino que la multidisciplinariedad requiere la colaboración de expertos en diferentes campos como elemento clave para el éxito. La idea del

"hombre del Renacimiento", versado en múltiples disciplinas, ahora resulta poco viable en comparación con la necesidad de contar con un equipo diverso y especializado.

La creación colaborativa en el arte no es un fenómeno reciente. Numerosos autores han dedicado sus investigaciones a este enfoque, desde perspectivas diversas. Entre ellos, Kester (2011), en su libro sobre arte y colaboración, estudia la historia y la teoría de esta práctica desde el dadaísmo hasta el presente. Bishop (2006), por su parte, analiza las diferentes formas de colaboración en el arte contemporáneo, incluyendo la co-autoría, el trabajo en equipo y la participación del público. Finalmente, Groys (2016) argumenta que la colaboración es un elemento fundamental de la obra de arte total y que esta forma de arte tiene un impacto significativo en la sociedad.

En el proceso de selección de colaboradores para nuestro proyecto ha sido crucial tener claro el tipo de investigación que queremos llevar a cabo, ya que esto determinará qué tipo de expertos necesitamos involucrar. En nuestro caso, identificamos la necesidad de contar con compositores y al menos un técnico especializado en luz, proyección y sonido. A medida que el proyecto tomaba forma, también reconocimos la importancia de incluir a un asesor especialista en escena, dado que, aunque teníamos cierto conocimiento en este campo, no era suficiente para llevar a cabo una investigación exhaustiva. Valoramos enormemente la experiencia y el conocimiento especializado de los expertos en cada área, reconociendo su papel indispensable en nuestro enfoque interdisciplinario.

Por lo tanto, colaborar con un asesor de escena experimentado ha sido necesario para otorgar coherencia al concierto. Sin embargo, la presencia de esta figura especializada no implica que se deleguen todas las responsabilidades en ella. Por el contrario, nuestro enfoque se basa en proponer varias hipótesis iniciales que se investigaron a través del consenso y el

trabajo colaborativo. Es importante recordar que la responsabilidad final del concierto recae en nosotros, en colaboración con un equipo de especialistas.

Dentro de nuestra metodología, parte de las competencias en la creación de las obras se delega a los compositores, aunque estos no trabajarán en las piezas de manera independiente al proyecto. Siguiendo una premisa fundamental de nuestra identidad de creación colaborativa, la elección de los compositores es una de las partes más subjetivas de nuestro método, influenciada en gran medida por la experiencia y la intuición, con la posibilidad inherente de cometer errores.

La decisión de elección se ha basado en los siguientes criterios:

1. Identidad artística
2. Trayectoria, en especial en su línea estéticas.
3. Trabajos previos
4. Adecuación a las necesidades de cada momento del concierto
5. Conexión y relación previa con el intérprete
6. Carácter flexible y abierto
7. Conocimiento previo del saxofón, para las obras que requieren saxofón
8. Accesibilidad

Basándonos en estos criterios, hemos seleccionado a los pilares fundamentales de nuestra investigación, algunos de los cuales ya son conocidos por trabajos anteriores, mientras que otros son candidatos deseados que aceptaron nuestra propuesta, y otros que, lamentablemente, tuvieron que declinar la invitación.

Una de las bases de nuestra metodología es proporcionar una guía en lugar de un lienzo en blanco. Creemos que la creatividad florece mejor cuando existen ciertas "limitaciones", como lo expresó Igor Stravinsky en su célebre Poética Musical: "es necesario

que la actividad humana se imponga a sí mismo límites. Cuanto más vigilado se halla el arte, más limitado y trabajado, más libre es” (1939, p. 65).

La orientación para luego confiar en la creatividad es una de nuestras máximas, como afirmó Umberto Eco:

Las restricciones son fundamentales en cualquier contenido artístico. Un pintor que decide usar óleos y no témpera, un lienzo y no un muro; un compositor que opta por una clave determinada, un poeta que elige usar pareados, o endecasílabos en lugar de alejandrinos: todo eso conforma un sistema de restricciones. También ocurre con los artistas de vanguardia, que parecen eludir restricciones; ellos simplemente fijan otras, que pasan inadvertidas. (2011, p. 32).

Otra de las decisiones que tomamos en este momento es no ofrecer las mismas premisas a cada compositor, simplemente porque trabajan con lenguajes diferentes. Cada uno de ellos ha sido seleccionado por su conocimiento en las áreas que nos interesan, ya sean escénicas, visuales, puramente sonoras, performativas, entre otras. Esta decisión refleja una de nuestras premisas fundamentales: al ofrecer propuestas diferentes a personas con diversos talentos e inteligencias, podemos obtener resultados igualmente diversos y brillantes.

Nuestro método colaborativo basado en la co-autoría de obras requiere a posteriori mucho trabajo exploratorio, es nuestro propio laboratorio, el cual vive diferentes fases, primero de creación y luego de ensayo.

Uno de los objetivos del proyecto es poder presentarlo en festivales o programas diversos, por lo que uno de los requisitos ha sido mantener cierta economía de medios, siempre desde un enfoque flexible. Hemos definido qué instrumentos y medios tecnológicos se utilizarán en la investigación, de manera que el proyecto pueda llevarse a cabo en diferentes lugares. Con el tiempo, y gracias a esta metodología flexible, nos hemos dado

cuenta de que necesitamos dos versiones del concierto. Esto se debe a que el objetivo artístico primordial prevalece sobre consideraciones logísticas, como el transporte de múltiples saxofones o la instalación de varios proyectores, por ejemplo.

Una vez conocidas las herramientas que se utilizarán, es cuando se determina qué tipo de ingeniero o técnico se necesita, y no antes. Sin embargo, en ningún caso el intérprete o el director de concierto son responsables de esta tarea, ya que contradiría nuestro enfoque de potenciar las habilidades de cada figura. Por lo tanto, se requiere la participación de una persona experta en el manejo de la electrónica, el vídeo y las luces, específicamente para este concierto.

Nuestra metodología está en constante examen, modificándose y evolucionando en cada paso que damos. Incluso durante el proceso de escritura de estas líneas, ha experimentado cambios sustanciales. Coincidimos plenamente con las tesis de Lucia D'Errico: “El trabajo se deja abierto, no sólo para mí, sino para cualquiera que quiera continuarlo, es infinito y no finito por definición... son lugares de experimentación y, como tales, no están completos y no son nunca exitosos de forma completa”. (D’Errico, 2015, p. 69).

No debemos pasar por alto la aplicación de una metodología científica, predominantemente cualitativa en principio, que surge de un proceso arqueológico de examen de fuentes, revisión bibliográfica y de la construcción de un marco teórico acorde con nuestro enfoque. En este sentido, hemos seguido dos líneas metodológicas:

1. Estudio de las fuentes como una necesidad para enriquecer nuestros planteamientos.

El proceso de redacción no se basó únicamente en la revisión de fuentes existentes, sino en la elaboración de esquemas y textos que contenían una estructura generada a

partir de nuestro conocimiento. Esta estructura demandaba la búsqueda y lectura de fuentes específicas.

2. Análisis de las obras incluidas en esta tesis.

Como complemento, hay una parte significativa de la investigación que a menudo pasa desapercibida: el ensayo de las obras. Esta etapa, llevada a cabo tanto en colaboración con los compositores como de manera individual, se podría equiparar, según la clasificación previamente citada de Assis, con una fase genealógica.

Por consiguiente, podemos trazar un recorrido en el que las fases arqueológica, genealógica y de problematización se superponen y complementan mutuamente, siempre bajo el liderazgo de esta última. Esto se debe a necesidades y razones lógicas inherentes a nuestra investigación artística, evitando así un seguimiento lineal estricto de las mismas.

V.3. Cronología del Proceso de Investigación

La complejidad de una metodología de investigación artística, que se basa en la experimentación, nos lleva a categorizar las diversas etapas como prácticas, musicológicas y analíticas. Como se muestra en el siguiente esquema, estas fases se superponen en el tiempo²⁴.

²⁴ El esquema marca únicamente los hitos fundamentales que dan forma al proyecto.

Tabla 1*Cronograma del proceso de investigación.*

Cronograma	Práctica	Musicológica
2013	Fase Previa Investigación junto a compositores Estreno de obras Experiencia en concierto Experiencia docente con este repertorio Asimilación de conceptos y se forja las bases de la identidad artística	
2019	Fase durante Toma de decisiones artísticas Elección del director de concierto, compositores y técnico. Período de laboratorio, experimentación y pruebas Ensayos con los compositores y director de concierto Correcciones y retoques Diseño del formato de concierto	Elección del tema y redacción del proyecto Formación DART y UVa Recogida de fuentes primarias y secundarias Lectura de fuentes Recopilación de obras Análisis de las obras Redacción de tesis
2022	Fase en vivo Ensayos previos al estreno Perfil de la dramaturgia Últimos retoques tecnológicos Estreno Experiencia en conciertos	
2023	Nuevas perspectivas artísticas Correcciones en las obras	Corrección Conclusiones Problemas encontrados Propuestas de futuro
2024	Experiencia de concierto <i>Saxophone</i> +	Correcciones finales Depósito y presentación de tesis

V.3.1. Fases prácticas. Metodología multidisciplinar

Las etapas puramente prácticas dentro de la investigación artística no requieren la creación de un respaldo teórico para sustentarlas y corroborarlas.

V.3.1.1. Previa (2013-2020)

El punto de partida de la investigación no coincide con el inicio de la tesis propiamente dicha, ya que surge de la inquietud y las respuestas a la problemática del concierto que hemos observado en nuestra práctica. A partir de esta inquietud, comenzamos a dar los primeros pasos en 2013, lo que ha llevado a siete años de investigación artística y práctica previa. Durante este tiempo, hemos desarrollado diferentes formatos de conciertos y obras que exploran las posibilidades performativas del intérprete, en este caso, del saxofonista.

De este modo, han surgido piezas que exploran diversas posibilidades multimedia, escénicas o que modifican el instrumento. La lista de obras que se encuentran en los anexos corresponde exclusivamente a estrenos, es decir, obras que han surgido durante el curso de la investigación. Sin embargo, es importante destacar que en el proceso de investigación también han intervenido creaciones ya existentes que nos han interesado, pero que no se citan en este estudio para evitar una extensión excesiva de la lista. Como se puede apreciar, muchas de estas obras están inmersas en diferentes catalogaciones, lo que demuestra la intención transdisciplinar del proyecto.

Sin esta fase previa, no hubiera sido posible alcanzar las conclusiones estéticas, técnicas y escénicas que discutimos y presentamos ahora. Este camino nos llevó a lanzar un doble CD en 2019, titulado *Solitaire*, que mostraba gran parte de este trabajo mencionado anteriormente, incluidas algunas obras con vídeo. Sin embargo, en el ámbito del concierto, estos programas seguían siendo convencionales, simplemente sucesiones más o menos lógicas de piezas de diferentes orígenes.

Una de las grandes contribuciones de esta fase es el establecimiento de contacto con numerosos artistas y el trabajo colaborativo con ellos. Esta experiencia nos ha permitido discernir con quiénes deseábamos colaborar para este proyecto específico.

V.3.1.2. Durante (2020 - 2023)

En este apartado nos referimos a la investigación artística llevada a cabo durante los años de estudio de doctorado, que se centra únicamente en las obras creadas específicamente para la tesis y el programa de concierto final.

Paralelamente al proceso de selección del tema, redacción del proyecto de tesis y recopilación de primeras fuentes, se sentaron las bases de las futuras piezas y relaciones que han sido fundamentales en el desarrollo de esta tesis. La toma de decisiones implicaba el trabajo conjunto con Iñigo Giner Miranda como co-director de concierto, con Alberto Bernal como compañero en la creación de un programa de concierto con un concepto nuevo, y con los compositores Camilo Méndez y Abel Paul como co-creadores junto a nosotros de las piezas que se presentan.

Estos artistas fueron seleccionados por diversos motivos, incluyendo el buen entendimiento con ellos y la firme creencia en sus capacidades para investigar con el saxofón, los medios multimedia y la escena.

Desde el inicio, no hemos buscado un concierto lineal ni monográfico, ni hemos perseguido una única línea estética. Por el contrario, hemos buscado un equilibrio estético en el empleo de los medios, en la instrumentación, y en el aspecto sonoro y temporal.

Durante esta segunda fase práctica y exploratoria, se llevó a cabo en el laboratorio artístico, en conformidad con los requisitos del Real Decreto 195/2016 para la mención industrial de la tesis. Paulo de Assis brindó un apoyo y seguimiento fundamentales para llevar a cabo el proyecto en todas sus dimensiones. Durante esta etapa, el objetivo principal fue

crear un espectáculo de una hora de duración donde el sonido, la imagen, el público y la escena se fusionaran en una unidad estética.

Durante esta segunda fase, se desarrolló todo el proceso creativo, de investigación sonora, visual y escénica en colaboración con los creadores mencionados anteriormente. Se llevaron a cabo meses de pruebas, reflexión y toma de decisiones para configurar las piezas finales. Al mismo tiempo, se perfilaban las opciones escénicas de estas piezas con el objetivo de lograr un concepto de representación cohesivo, sin un comienzo ni un final demasiado explícito.

V.3.1.3. En Vivo (2024 -)

Esta fase se centra en la puesta en escena y la representación propiamente dicha, siendo el objetivo principal hacia el cual se ha dirigido toda la investigación práctica. Ahora es fundamental analizar el impacto en el público, así como la vertiente pedagógica del concierto. Hasta la fecha, el concierto no ha podido ser representado en su totalidad, solo se han mostrado las piezas de manera independiente.

V.3.2. Fase musicológica

En 2019, decidimos embarcarnos en la realización de este doctorado para definir nuestra línea artística e investigadora. El principal desafío fue plasmar en palabras la práctica de varios años y evolucionar en nuestros planteamientos, lo que requirió una fase documental exhaustiva.

La elección del tema no fue complicada, ya que durante años había estado debatiendo la problemática del formato de concierto. Sin embargo, lo difícil fue definir el enfoque adecuado. Desde el principio, nuestra principal tarea ha sido recopilar fuentes primarias y secundarias que aborden el ámbito escénico, las nuevas tecnologías en la música y el movimiento artístico del *extended performer* así como el impacto social de la educación

artística en el público. Además, hemos investigado las obras que se han escrito siguiendo este concepto artístico-tecnológico-educativo-visual, así como los grupos o intérpretes que son pioneros en este campo. En resumen, hemos realizado una fase de investigación musicológica para obtener un profundo entendimiento de la situación.

Después de establecer un marco teórico que aborda la evolución de la música desde tres perspectivas clave: las E.T. del saxofón, el papel de la tecnología en la música y los antecedentes escénicos, esta tesis se adentra en el análisis de las obras y la configuración del concierto. Se documenta minuciosamente el proceso de colaboración con los compositores, el co-director de concierto y otros colaboradores, ofreciendo una explicación detallada que servirá de guía y referencia para futuros estudiosos e interesados en la materia.

En última instancia, se presentan los resultados obtenidos y las conclusiones del estudio, destacando el cumplimiento de los objetivos planteados inicialmente. Además, se aborda un apartado dedicado a las limitaciones del estudio y se proponen diversas vías de investigación futura para continuar explorando el tema en profundidad.

V.4. Análisis de credibilidad del estudio

Para nosotros la investigación artística es un campo en constante expansión que busca comprender y generar conocimiento a través de la práctica artística. Al igual que en otras áreas de investigación, la ética juega un papel fundamental en este proceso. En nuestro estudio sobre el concierto escénico, al igual que en el resto de facetas artísticas, la ética tiene especial relevancia debido a la naturaleza misma de este tipo de práctica artística.

“La investigación científica es un proceso humano, y como tal, está sujeta a errores y sesgos. La honestidad y la transparencia son esenciales para minimizar estos errores y sesgos” (Levine, 2011, p.15).

Según Bunge, la ética proporciona un marco para que los investigadores tomen decisiones responsables sobre cómo llevar a cabo su investigación. Esto incluye decisiones sobre la selección de participantes, la recopilación de datos y la publicación de resultados (Bunge, 1959).

El concierto escénico es una forma de arte que combina la música, la *performance* y las artes visuales. En este tipo de obras, el sonido, la imagen y el movimiento se fusionan para crear una experiencia artística para el espectador. Esta complejidad implica una serie de consideraciones éticas que han sido tomadas en cuenta por nosotros.

En primer lugar, ha sido fundamental respetar la integridad de los participantes en el estudio. Esto incluye obtener su consentimiento informado, proteger su privacidad y garantizar su seguridad física y emocional. Volviendo a Bunge, la ética es esencial para la ciencia porque permite a los investigadores tomar decisiones responsables y proteger a los participantes en la investigación (Bunge, 1959).

En segundo lugar, hemos buscado la honestidad y transparencia en nuestro trabajo. Esto implica declarar sus intereses, métodos de investigación y fuentes de financiación. También es importante ser crítico con los propios resultados del concierto y evitar sesgos en la interpretación de los datos. Aunque, en nuestra investigación nunca ha sido determinante un éxito objetivo para que adquiriese validez. El reconocimiento mayoritario del público no es uno de las premisas fundamentales del estudio.

La honestidad investigativa no es una cuestión que podamos afrontar a la ligera. Si los investigadores no son honestos ni transparentes en su trabajo, esto puede tener repercusiones negativas. Los datos pueden ser manipulados, los artículos pueden ser retirados y la confianza en la ciencia puede verse afectada (Fanelli, 2018).

En tercer lugar, hemos protegido la propiedad intelectual de los demás. Ya en el *Segundo tratado de gobierno civil*, Locke exponía: "El trabajo de un hombre es su propiedad. Lo que él ha sacado del estado natural se ha convertido en su propiedad por su trabajo y le pertenece" (Locke, 1689, p. 27). Esta cuestión es muy seria para nosotros como artistas, y ello incluye citar correctamente las fuentes utilizadas y evitar la apropiación indebida de ideas o materiales. En el caso del concierto escénico, esto significa respetar los derechos de autor de la música, las imágenes y los textos utilizados.

En cuarto lugar, hemos trabajado desde una responsabilidad con el medio ambiente. Esto ha implicado minimizar el impacto ambiental de nuestro trabajo y utilizar materiales sostenibles.

Además de estas consideraciones éticas generales, en nuestro estudio también hemos prestado atención a los criterios de credibilidad en la investigación naturalista de Guba (1981). De esta manera, y siempre de forma adaptada a nuestra metodología, hemos atendido a criterios de:

Credibilidad: Para asegurar la credibilidad del estudio, hemos utilizando una variedad de métodos de investigación, incluyendo la observación participante y análisis documental del proceso creativo.

Transferibilidad: Para asegurar la transferibilidad de nuestros hallazgos, hemos proporcionado una descripción detallada del contexto de nuestro estudio y de los métodos utilizados. También estamos discutiendo las limitaciones del estudio para que los lectores puedan evaluar la aplicabilidad del concierto a otros contextos. Uno de los objetivos del estudio es que puedan tomarlo otros artistas como referencia para futuros conciertos.

Dependencia: Para asegurar la dependencia de la investigación, hemos documentando cuidadosamente los métodos de investigación y proporcionando acceso a las partituras y materiales empleados.

Confirmabilidad: Para asegurar la confirmabilidad de la investigación, hemos utilizado métodos de investigación replicables. También hemos publicado algunos de nuestros hallazgos en revistas académicas y presentándolos en conferencias para que otros investigadores puedan revisarlos y discutirlos. Por último, la presentación del concierto en público culmina el proceso de confirmabilidad.

La ética en la investigación artística no es un tema sencillo y no se puede cuantificar del mismo modo que en otras investigaciones académicas, pero sigue siendo fundamental para garantizar que este proceso se lleve a cabo de manera responsable y justa. Al seguir los principios y criterios mencionados anteriormente, podemos contribuir a la construcción de un conocimiento artístico más ético y sostenible.

CAPÍTULO 6. RESULTADOS Y DISCUSIÓN.

SAXOPHONE +.

Las fronteras de la música, especialmente en el ámbito conocido como clásico, han experimentado una progresiva difuminación en los últimos tiempos. Cada vez son más los artistas que exploran el concierto como una forma de expresión que integra no solo otras disciplinas artísticas, sino también los avances tecnológicos. Este enfoque desafía las convenciones estéticas tradicionales y la noción de género musical, como apunta Charles Rosen al hablar de “La muerte de la música clásica es quizá su tradición más antigua” (2001, p. 295). En este contexto y motivados por la observación constante de las programaciones de conciertos, surge nuestro interés en un formato que trasciende las etiquetas de género, centrado en el concierto escénico como una obra integral: *Saxophone +*.

Durante décadas, se han dedicado esfuerzos significativos para diseñar conciertos que cautiven a la audiencia, a menudo explorando temáticas específicas o adoptando enfoques monográficos. La redefinición del formato de concierto emerge como una premisa fundamental que impulsa nuestra investigación artística, nuestra tesis y la concepción de este concierto.

Conscientes de que es un cometido que entraña dificultades, hay estructuras en el mundo de la música clásica que mantienen su status quo, como argumenta Leech-Wilkinson:

Los intérpretes que se atrevieran a ofrecer una visión radicalmente diferente serían abofeteados por la policía de la interpretación (profesores, críticos, blogueros) y despreciados por potenciales empleadores (agentes, directores, conjuntos, administradores de lugares, empresas discográficas y productores de

radio). ¿Dónde está el incentivo para innovar cuando mantener las tradiciones es el enfoque mismo de cada compromiso profesional con la música? (2012, p. 4).

Por otro lado, nos interesa especialmente la mutación que sufre el concepto tradicional de intérprete, el cual se convierte en el creador, no de todos los elementos del concierto, sino ejerciendo el papel de director de escena o de concierto, de guionista, realizando labores de regiduría y, obviamente, de intérprete. Se persigue crear una obra de arte la cual es interpretada por el creador (quasi como si de un composer-performer se tratase), una forma híbrida que conocemos mejor en otras disciplinas como la danza o el teatro que en la música. Las fronteras de la música en el pensar estético actual ya no son fijas y absolutas, puesto que la idea musical transita por el pensar estético individual del creador y no más por estilos predeterminados como en otros períodos de la historia (Binotto, 2004).

Al igual que otros colectivos interesados en estos nuevos formatos, como *La Fura dels Baus*, este concierto busca redefinir dos aspectos fundamentales de cualquier representación: el espacio y el público. Por tanto, presenciamos una eliminación del escenario y todo lo que ello implica, en favor de una mayor interacción con la audiencia y el aprovechamiento de todo el espacio como área escénica. Asimismo, se persigue una transformación del público, que deja de ser un mero espectador pasivo para convertirse en un participante activo del concierto.

VI.1. *Saxophone* +

Saxophone + se presenta como un concierto escénico que se integra dentro de una corriente predominante en Europa que cuestiona la forma tradicional del concierto de música clásica de los últimos 50 años. Algunas de sus características principales incluyen la definición de la música como un arte inherentemente multidisciplinario, lo cual se refleja fielmente en el programa de *Saxophone* +. Esto conlleva la redefinición del concierto como

un espacio dramático. Todos los elementos que han sido más o menos descartados por el concierto clásico en el último siglo, como el papel del músico como intérprete, el espacio, la iluminación, las proyecciones y la ampliación del vocabulario instrumental mediante la electrónica en vivo o pregrabada, se ponen al servicio de la creación de una nueva forma híbrida.

Este concierto también aspira a ser una introducción a una nueva concepción del instrumentista y del concierto de solista. Con este fin, el concierto empleará una forma episódica, donde las diferentes obras serán catalogadas mediante preposiciones y locuciones. Por ejemplo: “(Saxofón) EN VEZ DE” para el arreglo de la obra de Sciarrino, “(Saxofón) SIN” para la obra *Hidden* de Polo, “(Saxofón) AL LADO DE” citando la obra *beside besides* de Simon Steen Andersen, donde diferentes versiones de la obra se pre-graban y se muestran simultáneamente. Estos "títulos" preceden a las obras en forma de animaciones que se proyectan sobre diferentes elementos de la escena. De esta manera, se ha logrado crear una forma narrativa que enlaza las diversas propuestas dentro de un todo coherente. El músico atraviesa las diferentes estaciones que aparecen en escena, presentando en cada una de ellas una propuesta diferente.

VI.1.1. Obras²⁵

El programa está diseñado de manera que algunas obras pueden alternarse entre sí, lo que brinda flexibilidad al concierto y evita que sea un evento cerrado. Entre cada obra, se proyectará un fragmento de *Self-reflecting Next To Beside Besides*.

1. (Saxofón) AL LADO DE - *Self-reflecting Next To Beside Besides* (2003-2020). Simon Steen-Andersen (1976) // (Saxofón) AL LADO DE - *Between me and myself V* (2016). Andreas E. Frank (1986).

²⁵ Para un análisis más detallado consultar capítulo 7.

2. (Saxofón) CON - *Eídon/Eikón* (2023). Abel Paul (1984).
3. (Saxofón) EN VEZ DE - *Canzona di Ringraziamento* (1985). Salvatore Sciarrino (1947). Versión para saxofón soprano de Pedro P. Cámara de 2015.
4. (Saxofón) SIN - *Hidden* (2012). José Pablo Polo (1984).
5. (Saxofón) CON - *Disappeared Quipu[s]* (2023). Camilo Méndez Sanjuan (1984).
6. (Saxofón) AL LADO DE - *POV* (2017) Óscar Escudero (1992) // *-Tiest* (2017). José Pablo Polo (1984) // Nueva obra (2025) de Helga Arias (1984).

VI.1.2. Espacio y escena

El interés por el espacio, el lugar mágico donde se desarrolla el concierto, no es algo reciente como prueban las palabras de Cook: “Existe una larga tradición de representación de música clásica en lugares alternativos que van desde casas señoriales hasta galerías de arte, y *Nonclassical* es solo uno de muchas iniciativas recientes para llevar la música de la tradición clásica a nuevos lugares y fomentar las prácticas de escucha socializada convencionalmente asociadas con los clubes de jazz en lugar de salas de conciertos” (2013, p. 392).

Nuestro objeto de estudio no se limita únicamente al espacio físico convencional, sino que busca trascenderlo al analizar el espacio tradicional y considerar cómo adaptarlo para un uso renovado. De hecho, cada espacio es cuidadosamente estudiado para adecuar nuestro proyecto a una amplia variedad de salas. En lugar de imponer limitaciones, nuestro objetivo es eliminar barreras y servir como ejemplo de cómo el concierto puede adaptarse a nuevos escenarios.

Algunos investigadores, como Small, adoptan una visión crítica del concierto clásico occidental, al considerarlo como un acto conservador que refuerza las hegemonías sociales (Small, 1998). En nuestro concierto, buscamos democratizar los roles de artistas y audiencia, transformándolo en una representación donde si bien existen creadores e intérpretes

definidos, el público desempeña un papel más activo que simplemente el de receptor. Continuando con Small: “el diseño del auditorio no sólo desalienta la comunicación entre los miembros de la audiencia sino también les dice que están ahí para escuchar y no responder” (1998, p. 127). Como veremos más adelante en el siguiente epígrafe, nuestra intención es involucrar a la audiencia en el concierto a través de encuentros directos con los músicos durante la representación, rompiendo así con la pasividad típica de algunos espectáculos y promoviendo una interacción más dinámica.

Como veremos a continuación, citando nuevamente a Cook, “la integración del sonido con elementos visuales y cinestésicos posibilita que la música trascienda los límites del escenario” (Cook, 2013, p. 396).

VI.1.3. Esquema para la disposición espacial de la escena

Partimos de un ideal para nuestro concierto: un espacio diáfano rectangular que carece de escenario y no tiene unas butacas fijadas al suelo, lo que limitaría en parte el movimiento y la libertad de la audiencia.

1. (Saxofón) AL LADO DE - *Self-reflecting Next To Beside Besides* (2003-2020). Simon Steen-Andersen (1976) // (Saxofón) AL LADO DE - *Between me and myself V* (2016). Andreas E. Frank (1986).

La primera obra del concierto requiere la selección de un espacio idóneo para la proyección (1). Este espacio será el mismo para la obra de cierre del concierto, por razones prácticas y para evitar la necesidad de múltiples proyectores, lo cual podría resultar problemático en algunas salas. La proyección se realiza sobre el intérprete, por lo que es necesario proyectar sobre una pared o una pantalla que permita una visualización clara desde el suelo.

En el ejemplo que pueden ver a continuación es un ejemplo de espacio muy particular donde tuvimos que proyectar sobre las puertas de la sala para poder conseguir la escala a tamaño natural.

Figura 54

Fotografía durante la interpretación de Between me and myself V de Andreas E. Frank.



Nota. Museo Neomudejar, Madrid © Vejabalbán 2015.

2. (Saxofón) CON - *Eídon/Eikón* (2023). Abel Paul (1984).

El espacio reservado para la variante (saxofón) CON son los dos extremos estrechos de la sala, en el caso de esta obra será el lugar 2a.

3. (Saxofón) EN VEZ DE - *Canzona di Ringraziamento* (1985). Salvatore Sciarrino (1947). Versión para saxofón soprano de Pedro Pablo Cámara de 2015.

Esta obra es la única pieza puramente acústica en todo el concierto y se ha planificado para ser interpretada en el centro de la sala debido a sus características sonoras, que son frágiles y delicadas (3). Se ha considerado el riesgo de que el intérprete pueda estar de espaldas a parte de la audiencia que se encuentre en la parte delantera de la sala, pero se cree que esto no afectará significativamente a la experiencia auditiva de la pieza.

4. (Saxofón) SIN - *Hidden* (2012). José Pablo Polo (1984).

Por las características técnicas de la obra, la cual debe ser interpretada con una mesa y una silla, hemos elegido el extremo opuesto a la posición 1, es decir, la posición 4 del esquema.

5. (Saxofón) CON - *Disappeared Quipu[s]* (2023). Camilo Méndez Sanjuan (1984).

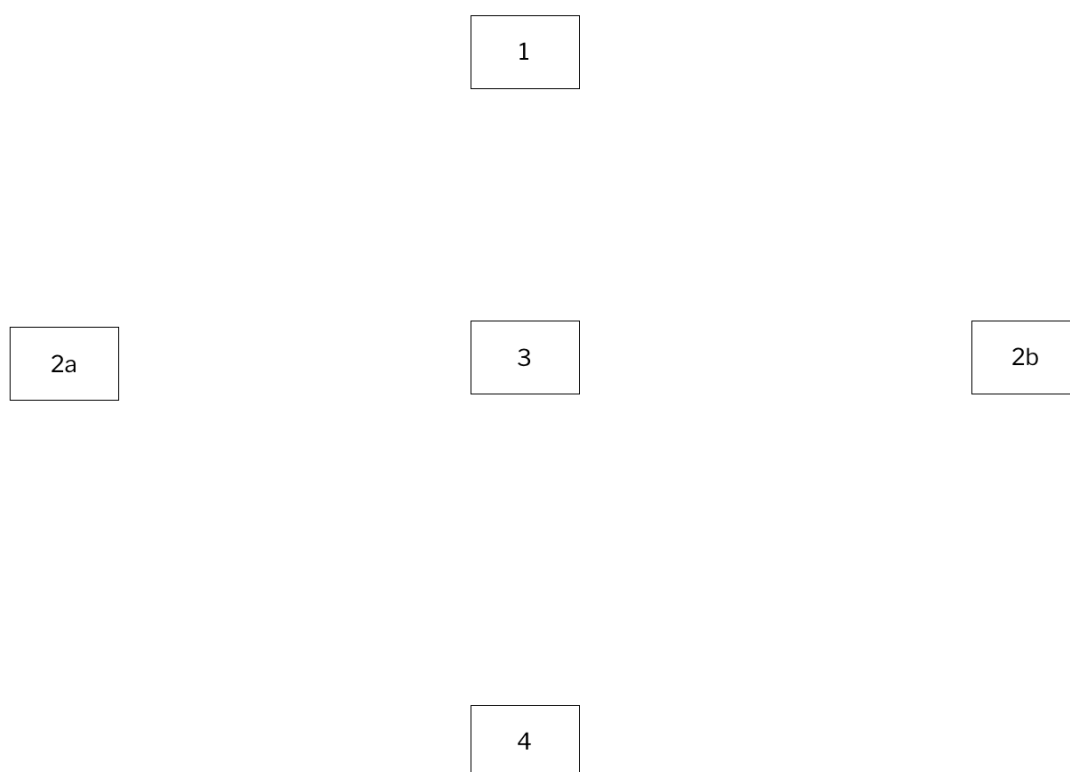
Como ya hemos visto anteriormente, esta pieza se interpreta en la posición 2b, justo enfrente de su homóloga (saxofón) CON.

6. (Saxofón) AL LADO DE - *POV* (2017) Óscar Escudero (1992) // *-Tiest* (2017). José Pablo Polo (1984) // Nueva obra (2024) de Helga Arias (1984).

Para la última obra del concierto volvemos a la posición inicial (1), el lugar destinado a las obras con proyecciones.

Figura 55

Posiciones del concierto Saxophone +.



VI.1.4. Dramaturgia

Hemos mencionado en varias ocasiones los presupuestos escénicos con los que buscamos eliminar las fronteras entre las artes. Además, también nos proponemos eliminar las fronteras entre los estilos musicales. “Como ha sido una práctica habitual durante mucho tiempo con los cantantes pop, especialmente desde el desarrollo de la tecnología inalámbrica, el micrófono, la coreografía se convierte en una dimensión interpretativa de la interpretación, con efectos que van desde la proyección de la estructura hasta la producción de significado narrativo o dramático”. (Cook, 2013, p. 395).

Utilizando el esquema anterior como guía, presentaremos a continuación cómo se ha concebido el recorrido escénico que proporciona unidad a las obras, dando forma al concierto como una obra integral.

Durante las cuatro transiciones entre las obras, que requieren además un desplazamiento y una breve preparación, se proyectará un fragmento de la primera obra, *Self-reflecting Next To Beside Besides*. Esta pieza ha sido grabada para su interpretación en directo o para su reproducción en cualquiera de sus versiones, ofreciendo múltiples posibilidades, desde el dúo hasta el cuarteto virtual o el trío virtual con interpretación en vivo. En este caso, se ha optado por la última opción para inaugurar el concierto.

En los últimos 30 segundos de la representación de la primera obra, el intérprete abandona la escena y se dirige a la posición 2a para prepararse para interpretar la primera obra (saxofón) CON. De esta manera, estamos explorando un concepto que nos resulta interesante: la integración de la transición dentro de la obra. Así, la transición dejará de serlo en lo que resta del concierto.

Se interpreta la primera obra (saxofón) CON. Durante el desplazamiento a la posición 3, el centro, se proyectan 40 segundos de *Self-reflecting Next To Beside Besides*.

Después de la interpretación de la obra (Saxofón) EN VEZ DE, el intérprete se dirige a la posición 4 mientras se proyecta otro fragmento en otro formato de *Self-reflecting Next To Beside Besides*.

A la finalización de la obra (Saxofón) SIN se procede del mismo modo que en las anteriores. En esta ocasión, la proyección será de un minuto debido a la más compleja preparación de la siguiente obra.

Al finalizar la segunda obra (Saxofón) CON, nos dirigimos al camerino para quitarnos la ropa de concierto y ponernos la ropa de calle con la que hemos llegado a la sala. Luego, nos desplazamos a la posición 3, el centro. Simultáneamente, hay una proyección de la obra que nos sirve de nexo con todo el concierto, pero en esta ocasión sin sonido. Una vez en el centro, nos sentamos y nos dirigimos al público realizando algunas preguntas como:

1. ¿Qué le pareció el concierto?
1. ¿Volvería a un concierto de este tipo?
2. ¿Podrían catalogar qué tipo de música o qué tipo de artes han intervenido?
3. ¿Por qué usualmente no asistimos a conciertos de música actual experimental?
4. ¿Tienen alguna curiosidad que deseen conocer?

Una vez terminada la conversación con el público, se vuelve a proyectar la obra. La intención de este encuentro con la audiencia es dar la sensación de que es el final de la obra, del concierto.

Nos desplazamos a la posición inicial 1 e interpretamos la segunda obra (Saxofón) AL LADO DE. Una vez finalizada, no esperamos aplausos y abandonamos la sala por el mismo lugar por donde entró el público.

Nuestro objetivo aquí es eliminar el tradicional aplauso, el cual es posible que no se escuche en todo el concierto, así como el final cerrado de la representación, buscando dar pie a que el concierto continúe en el imaginario del espectador.

VI.1.5. Público

La audiencia ha sido una de las grandes preocupaciones durante esta tesis. La disminución del público en las salas de conciertos tradicionales es un hecho contrastado en la actualidad. Estudios sobre esta cuestión, como el realizado por John Sloboda (2013), han confirmado que en las últimas décadas hemos asistido a un descenso en el número de personas que acuden a eventos en vivo. Este descenso es bastante significativo y se ha producido en muchos países. Según los datos de la *National Endowment for the Arts* de Estados Unidos, entre 1985 y 2010 hemos perdido un 30 % de la audiencia de música clásica, ópera y ballet. Es importante señalar que este descenso no se observa en otras disciplinas artísticas.

No entraremos en analizar las causas, las cuales son de diversa índole, en especial socioculturales. “Una vez más, el sentido de comunidad es una de las cosas que motivan a éxodo de la música clásica de la sala de conciertos a la discoteca”. (Cook, 2013, p. 396).

En nuestra búsqueda de involucrar al público en el concierto, creemos que una de las barreras que contribuyen a este éxodo son las convenciones del concierto tradicional, con espacios bien definidos entre músicos y audiencia. En *Saxophone +*, eliminamos el escenario y no hay butacas fijas, sino una variedad de asientos disponibles (sillas plegables y cojines) que se ofrecen a la entrada y que cada individuo puede elegir libremente. De esta manera, cada persona puede sentarse en la dirección deseada, tan cerca o lejos como prefiera, e incluso puede optar por estar de pie o alternar entre estar sentado y de pie. Se han designado

previamente zonas para cojines (más cercanas al intérprete), sillas y para aquellos que prefieran estar de pie, garantizando así que la visión no se interrumpa en ningún momento.

Otro de los objetivos del concierto es fomentar la interacción con la audiencia, por lo que hemos planificado el encuentro con el público casi como si fuera una obra en sí misma.

Otra cuestión que dejamos abierta es la del aplauso. Al evitar el aplauso como una convención, no buscamos ni prohibirlo ni propiciarlo. Será siempre una incógnita al final del concierto, sobre todo.

En nuestro ideal de sala, como el de *Gare du Nord* en Basilea, contamos con una barra de bar a la entrada de la representación. Esto permite que cada uno obtenga la bebida que desee, la cual permanece abierta durante todo el concierto.

VI.1.6. Iluminación

La iluminación de la sala previa al concierto debe ser tenue. Durante las obras en la posición 1 se requiere un *black-out*. Para el resto de las obras y transiciones, se necesita una iluminación ligera, ya que se dispone de luz de atril. Durante el encuentro con el público, se ha pensado en una luz general en la sala. Al finalizar el concierto, una vez que el intérprete abandona la sala, se encenderán las luces de la sala.

VI.1.7. Rider técnico

1. Pared o pantalla para proyectar. (Es importante que la pantalla parta desde el suelo, como una prolongación vertical del escenario).
2. Proyector de vídeo de calidad alta.
3. Ordenador con Qlab o Reaper instalado.*
4. Cuatro altavoces.
5. Audiointerface de 4 canales.*
6. Sistema InEar.

5. Micrófono de pinza.
6. Micrófono de diadema.*
7. Gafas de realidad virtual.*
8. Smartphone con AirParrot instalado.*
9. Módem.
10. 6 atriles.
11. 6 luces de atril.
12. Mesa y silla.
13. Un soporte de tamtam.*
14. Una bombona de agua.*

El resto de instrumentos y necesidades es provisto por el intérprete.

*Puede ser provisto por el intérprete.

VI.1.8. Equipo técnico

Para la realización de este concierto se requiere dos personas de sala:

1. Un técnico de sonido con experiencia en este tipo de representaciones, el cual se coordinará con el intérprete y compositores anteriormente.
2. Un técnico de iluminación.

El diseño de este concierto se ha desarrollado en colaboración con el director de concierto Iñigo Giner Miranda y en consenso con los compositores involucrados en el proyecto.

VI.2. Análisis de las obras

El conjunto de obras que vamos a abordar a continuación constituye la base sobre la cual se fundamenta todo el estudio, por lo que su análisis se convierte en una herramienta fundamental para nosotros. Estas piezas principales han sido seleccionadas entre aquellas creadas en fases anteriores y, por supuesto, durante las etapas coincidentes con la elaboración de la tesis. Además, estas obras generan nuevas formas de expresión con el saxofón, tanto en términos sonoros como escénicos.

Todas las obras incluidas aquí no pueden ser seleccionadas para nuestro Concierto-obra (título...), como se detalla en el capítulo anterior. Estas obras tienen una entidad total en sí mismas y podrían convivir perfectamente dentro de un programa de concierto convencional. Sin embargo, dicho programa no cumpliría con las características dramáticas y conceptuales que buscamos en esta tesis. Por lo tanto, para que el concierto adquiriera sentido como una obra en sí misma, hemos integrado otro tipo de piezas preexistentes, como *Hidden* y *Canzona di Ringraziamento*.

Dado el carácter flexible del concierto, estas piezas pueden intercambiarse según sea necesario sin que la obra experimente cambios significativos en su concepto. La inclusión de todas las obras analizadas a continuación en el programa del concierto resultaría en la duplicación de ciertos aspectos dramáticos, lo que alteraría su génesis e idea original.

Por último, es importante destacar que el análisis presentado aquí no pretende ser un análisis académico-musicológico, sino más bien una síntesis desde la perspectiva del intérprete. Por lo tanto, la organización del análisis se enfocará en permitir que el lector descubra las características de cada obra, su contexto y su desarrollo evolutivo.

VI.2.1. *P.O.V.*

VI.2.1.1. Ficha

Compositor: Óscar Escudero (1992)

Plantilla: saxofón soprano, gafas de realidad virtual, vídeo y electrónica

Creación: julio de 2017 a noviembre de 2017

Estreno: Kleiner Vortragssaal UdK de Berlín, noviembre de 2017

Ingeniero de sonido: Óscar Escudero

Duración: 8'30''

Grabación: <https://acortar.link/MAQcJE>

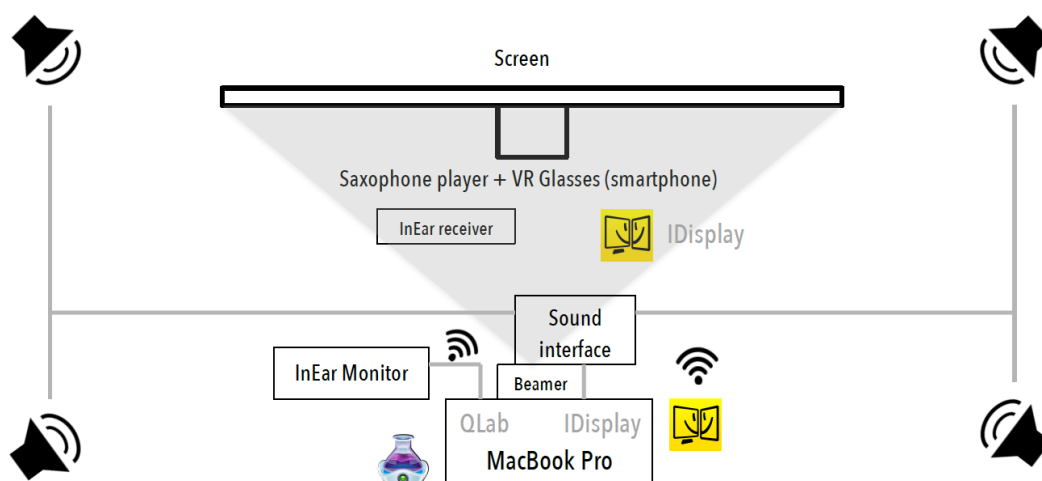
Rider técnico: En la siguiente imagen (véase Figura) se presenta el mapa técnico de la obra, el cual consta de cuatro altavoces independientes que envuelven la sala, así como una pantalla ubicada frente al intérprete y otros dispositivos necesarios.

El rider técnico es notablemente sofisticado e incluye los siguientes elementos:

1. Gafas de realidad virtual
2. Móvil inteligente con *AirParrot* instalado
3. Sistema *InEar*
4. Micrófono
5. Tarjeta de sonido de al menos 5 canales de salida
6. Ordenador con los softwares *QLab* e *AirParrot* instalados
7. Proyector
8. Pantalla
9. Módem con *WiFi*

Figura 56

Esquema para la instalación de POV de Óscar Escudero.



Texto del autor:

Parafraseando al musicólogo Rubén López Cano, *POV (Point of View)* gira en torno a la cuestión de en qué difiere el arte de la realidad. Esta incursión se produce a partir de la creación de narrativas no-ficcionales, tomando pilares básicos aquellos elementos que ya estaban ahí antes del concierto y otros que son enunciados muy brevemente justo al inicio de la obra y son clasificados como A, B, C y D. La naturaleza de estos fragmentos encuentra su común denominador en ser “pedazos” de otras construcciones, descontextualizados y tomados para ser modelados, aislados y reagrupados bajo naturalezas de muy diversos órdenes. Así pues, provienen de fuentes tan heterodoxas como improvisaciones previas del saxofonista que estrenó la obra, Pedro Pablo Cámara, fragmentos de otras obras pre-existentes, la propia respiración humana, vídeo-tutoriales, escáneres médicos o capturas de diferentes redes sociales o plataformas como *Google Earth*. Este mosaico conforma una lógica realista en forma

de red, uniendo cientos de niveles de representación espacio-temporal que se convierten en un solo objeto presente. (Escudero, 2017).

En la pieza, el cuerpo del intérprete se encuentra completamente integrado en una proyección que aparentemente manipula y organiza. Esta intervención se lleva a cabo desde el interior, ya que el saxofonista no solo forma parte de la superficie de proyección, sino que efectivamente habita la pieza a través de la visualización única y obligatoria de la partitura, lo que establece un vínculo abstracto con lo que ocurre fuera de él. Por lo tanto, se crea una paradójica doble correspondencia: el intérprete permanece aislado de una realidad con la que interactúa al mismo tiempo que el público (tanto en línea como presente en la sala) la amplifica mediante su experiencia. Además, la realidad se complica aún más mediante la conversión de todos ellos en representaciones, lo que Jean Baudrillard denominó como realidad objetiva, una ilusión que no se puede combatir con la verdad debido a la imposibilidad de esta de no entenderse como una representación en sí misma.

El proceso de personalización de la obra implica la grabación de varios vídeos por parte del intérprete, que posteriormente son editados e integrados en el proyecto final para la creación de una pieza en la que se refleja su identidad. Junto con la partitura, se proporciona una serie de instrucciones y ejemplos de vídeo que deben seguirse. Además, durante todo el proceso, el equipo de BELOS Editions brinda asistencia para garantizar los mejores resultados (Escudero, 2017).

VI.2.1.2. Génesis, fase de estudio y estreno

En el año 2015, establecí contacto con el compositor Óscar Escudero, quien desde entonces se ha convertido en uno de mis principales colaboradores. En el invierno de 2017, le propuse la creación de una obra para saxofón que involucrara vídeo y electrónica con motivo

de nuestro próximo lanzamiento discográfico, *Solitaire*. Este lanzamiento incluiría obras tanto en CD como en formato audiovisual.

Escudero no dudó en aceptar nuestra propuesta, y en abril de ese mismo año tuvimos el primer encuentro en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Durante esta reunión, establecimos las primeras ideas y premisas de la futura obra, así como las condiciones del encargo. En el mes de julio del mismo año, llevamos a cabo las primeras sesiones de trabajo conjunto, las cuales se centraron principalmente en la gestualidad asociada a un sonido y una acción. Estas sesiones tuvieron lugar en su ciudad natal, Alcázar de San Juan (Ciudad Real). Fue aquí donde surgió la idea de emplear gafas de realidad virtual en una composición musical²⁶. Más tarde, se concibió la obra como parte de la *Trilogía del Tiempo Liso. P.O.V.* será la primera obra en cuanto a su creación, pero la segunda en el orden de interpretación de la trilogía, entre *OST*²⁷ y *HOC*²⁸, ambas escritas de 2018.

En el mes de agosto, se llevaron a cabo las grabaciones en el estudio de las partes con saxofón que se integran en la electrónica, así como los recursos de vídeo necesarios donde se muestra al intérprete, destacando sus manos o su boca. Estos materiales son recurrentes a lo largo de la obra y se pueden observar con detalle en la sección correspondiente a los mismos.

Durante los meses siguientes, realizamos pruebas con todos los materiales que Óscar consideraba necesarios para la obra. En octubre de 2017, recibí el primer borrador, el cual experimentó cambios significativos durante el mes siguiente. Tras la entrega de la partitura, nos embarcamos en un mes de intenso trabajo, con el objetivo de aprender esta exigente obra

²⁶ A día de hoy desconocemos si ha existido una práctica anterior que implique las gafas de realidad virtual.

²⁷ Para *performer*, gafas de realidad virtual y vídeo.

²⁸ Para percusionista, gafas de realidad virtual y vídeo.

en un corto periodo de tiempo. La rapidez de ejecución y la coordinación entre gesto y sonido, ya sea con o sin saxofón, supusieron un desafío considerable.

A principios de noviembre, iniciamos el estudio de la vídeo-partitura y nos familiarizamos con el uso de las gafas, las cuales alteran por completo la percepción del espacio. Pocos días antes del estreno, tuvimos la oportunidad de escuchar por primera vez la parte electrónica y visualizar el vídeo, lo que nos permitió comenzar los ensayos reales de la obra. Sin embargo, debido a las limitaciones de la sala y a la agenda, estos ensayos se redujeron a apenas 4 horas.

El estreno tuvo lugar durante el recital que marcaba el cierre de nuestra participación anual como profesor invitado para clases magistrales en la Universidad del Arte de Berlín (UdK). El programa incluía obras de Scelsi, Vassena y Frank, junto con la presentación de nuestra obra.

Desde entonces, hemos tenido la fortuna de interpretarla en numerosas ocasiones, en espacios destacados como la Fundación Juan March de Madrid o el ZKM de Karlsruhe. La obra ha suscitado un gran interés en el ámbito saxofonístico, y varios músicos ya han incluido la pieza en sus programas de concierto.

VI.2.1.3. Análisis

VI.2.1.3.1. Estructura

La obra presenta una clara organización entre sus secciones, las cuales contrastan en términos de elementos auditivos y visuales. A menudo, estas secciones están marcadas con dobles barras y están acompañadas de cambios sustanciales de tempo.

De esta forma, *P.O.V.* presenta cuatro partes que hemos denominado como sección Comandos, ABCD, Tutoriales y Gershwin, como pueden ver en el siguiente esquema:

Tabla 2*Estructura de POV de Óscar Escudero.*

Comandos		abcd		tutoriales	Gershwin	
c. 1 - c. 95		c. 96 - c. 164		c. 165 - c. 200	c. 201 - Fin	
Presentación	Desarrollo	Boca	<i>Google Earth</i>			Coda
c. 1 - c. 13	c. 14 - 95	c. 96 - c. 148	c. 149 - c. 164			c. 260 - Fin

La primera sección, "Comandos", nos lleva hasta el compás 95, la cual se subdivide a su vez en dos partes: una primera con función de presentación y, a partir del compás 14, una siguiente fase de acción y respuesta a los comandos lanzados por la "máquina".

En la primera parte (c.1 - c. 13²⁹), se presentan los materiales principales de la obra y se introduce por primera vez el *glissando*, que más tarde se convertirá en el homenaje a *Rhapsody in Blue* de Georges Gershwin. La fase inicial sirve como una introducción gradual a la vertiginosa actividad que se desarrollará más adelante en la obra. Aunque se presenta como una fase calmada, no estática, cumple la función de familiarizar al público con la escena y los conceptos que guían la obra. Esta sección puede compararse con el inicio de un videojuego o de un vídeo interactivo, donde se establecen las bases para la experiencia que está por venir.

En el compás 14, la obra experimenta un cambio radical, marcado por un aumento significativo del tempo y, como resultado, de las acciones a las que el intérprete debe reaccionar y ejecutar. La complejidad de las técnicas y gestos requeridos dificulta la interpretación de esta sección, que alcanza su clímax en el compás 69 con la acumulación de

²⁹ Con "c." nos referimos desde ahora al compás como abreviatura.

los *glissandi*. Dentro de esta parte, se encuentra otra división interna entre los compases 72 y 95.

La segunda parte, ABCD, abarca los compases 96 a 164. La sección comienza con la indicación *SOS* en el vídeo y en la electrónica lo que marca un cambio en el rol del intérprete. Ahora, en lugar de responder a las acciones de la "máquina", el intérprete pasa a accionarla. El contenido del vídeo se transforma para lograr una mayor interacción entre el vídeo, la electrónica y el saxofonista. En la imagen, podemos observar cómo la boca del intérprete aparece en primer plano mientras pronuncia las letras ABCD.

Figura 57

Fotograma de POV de Óscar Escudero.



Nota. *POV* [Canal de YouTube de Pedro Pablo Cámara] (2021, septiembre, 15). YouTube. © 2018 Cámara.

Dentro de esta gran sección, que es la más compleja a nivel interpretativo, identificamos una subdivisión más pequeña entre los compases 149 y 195. Este intervalo coincide con la aparición de la localización en *Google Earth*, que se muestra en la pantalla.

La tercera sección, Tutoriales, podría extenderse hasta el tramo final de la obra, ya que sigue el desarrollo narrativo hasta que se revela el contenido oculto, el homenaje a Gershwin. Sin embargo, para fines de delimitación, hemos acotado la fase de tutoriales entre

los compases 165 y 200. En esta sección, el intérprete parece estar involucrado en una demostración de ciertas técnicas, como los trémolos, lo que justifica la designación de "tutoriales". También se suceden algunas referencias a las redes sociales, y se presta especial atención a la respiración, que actúa como transición hacia la sección de los órganos, a veces mapeados en el cuerpo del intérprete y otras veces proyectados como vídeo en la pantalla. Con el saxofonista posicionado con los brazos en cruz y la imagen de su garganta respirando escaneada, llegamos al final de esta sección.

Con la aparición del vídeo de *Rhapsody in Blue* en la plataforma *YouTube* comienza la última sección que hemos llamado Gershwin, la cual comprende los compases 201 hasta el final. En esta sección, el espectador parece comenzar a comprender los procesos que antes estaban ocultos, como el homenaje al *glissando* inicial de la obra del compositor americano. Los compases finales, desde el 260, sirven a Escudero como coda de la obra.

VI.2.1.3.2. Materiales

VI.2.1.3.2.1. Sonoros

P.O.V. presenta una cantidad bastante acotada de materiales sonoros, la mayoría de los cuales se transforman a lo largo de la pieza. Algunos de estos materiales incluso cumplen una función estructural dentro de la composición. Es notable el uso controlado de estos materiales, un gesto que se repite en todas las obras analizadas aquí.

Los materiales principales son cuatro:

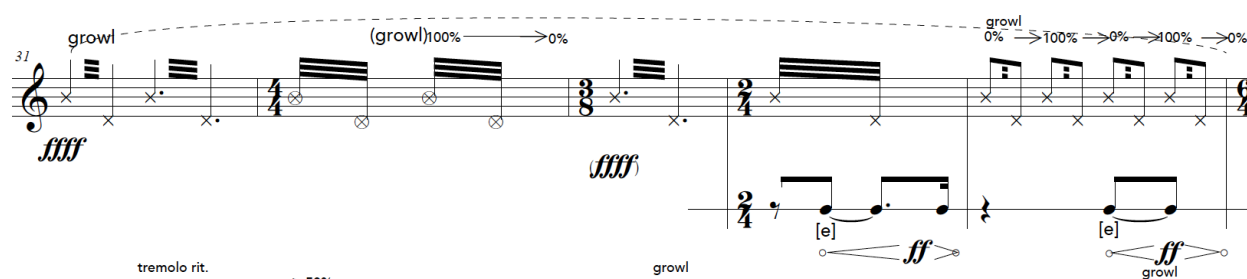
1. *Slap* abierto y cerrado. El *slap* abierto cumple una función estructural en la obra, su uso está cuidadosamente seleccionado y reservado para momentos clave, como el comienzo, donde activa el vídeo. Por otro lado, el *slap* cerrado es una de las técnicas más utilizadas en la obra y está presente en todas las secciones. A menudo, forma parte de un gesto que activa algún elemento del vídeo. Los *slaps* cerrados se presentan

como sonidos simples y multifónicos, siendo una parte fundamental de estos últimos. Todos los multifónicos seleccionados, que se detallarán más adelante, se inician mediante un *slap*. Consideramos que su uso recurrente se debe a la precisión en términos de articulación que proporciona esta técnica para realizar una acción concreta.

2. *Tremoli*. Son uno de los materiales principales de la obra, como se observa en el tutorial incluido hacia la mitad de la pieza. La forma en que se presentan varía según el momento de la obra, pudiendo aparecer como sonido eólico y *growl*, con sonido de llaves o con voz. Estamos presenciando técnicas que surgen de la superposición de varias otras. El siguiente ejemplo muestra la transformación sonora del trémolo, lo que nos ayuda a clarificar el uso y la escritura de este elemento primordial.

Figura 58

Fragmento de POV de Óscar Escudero.

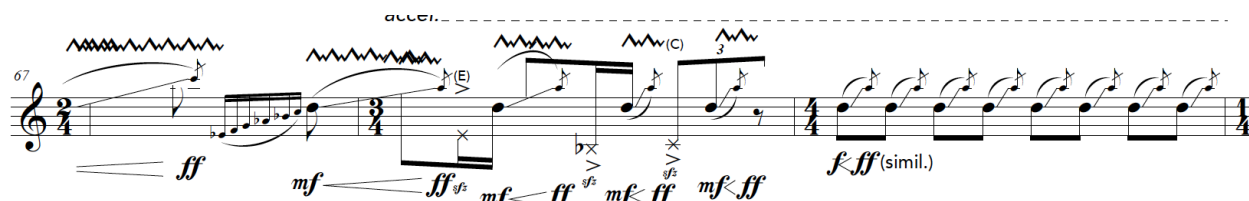


Nota. Extraído de la partitura. © 2018 Belos editions.

1. *Glissandi*. Recurso destacado del solo de clarinete de la *Rhapsody in Blue*, el cual se convierte en un elemento clave en esta pieza. Aquí, su evolución implica cambios en el rango, dirección y textura, a veces incluyendo *growl*.

Figura 59

Fragmento de *POV* de Óscar Escudero.

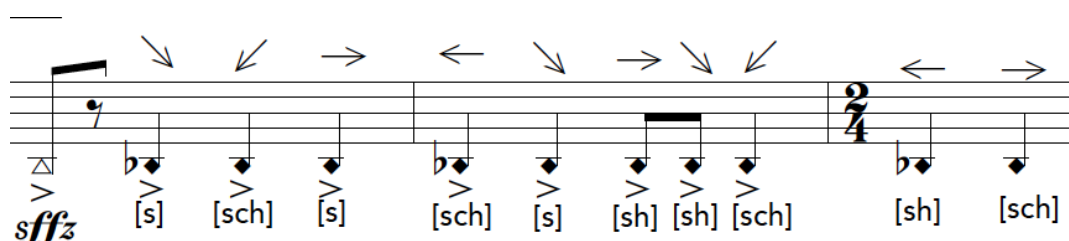


Nota. Extraído de la partitura. © 2018 Belos editions.

1. “El Mi bemol cuarto de tono alto³⁰”. Esta nota, a la que el *glissando* apunta, se revela con la aparición del vídeo de *YouTube* de la *Rhapsody in Blue*. Sin embargo, su uso se extiende en la obra de diversas formas, ya sea como una nota mantenida, breve con *slap* o en interacción con el cuadrafónico de la electrónica.
2. La fonética, en especial, las vocales A B C y D. La “máquina” mediante la electrónica emite la pronunciación de estas letras, pero también su combinación “A one A two” y “A not B C D”. Mientras tanto, el intérprete solo simula el movimiento de la boca sin producir ningún sonido. Además de estas pronunciaciones, hay una fonética de menor relevancia en la obra, que incluye sonidos guturales como “Ø” y susurros como la “s” o la “sch”.

Figura 60

Fragmento de *POV* de Óscar Escudero.



Nota. Extraído de la partitura. © 2018 Belos editions.

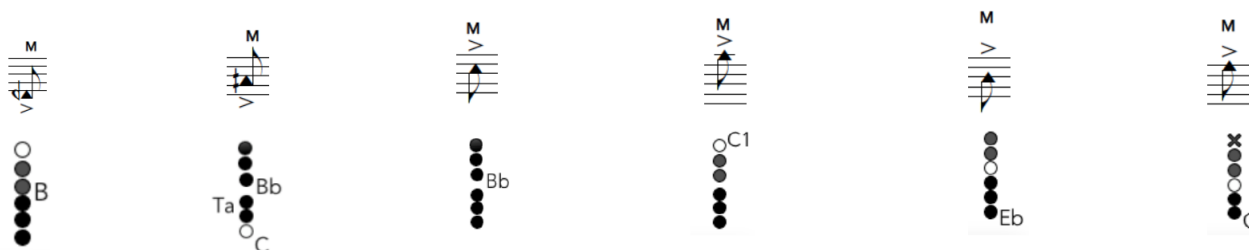
Los siguientes materiales tienen una importancia menor en la obra, pero siguen siendo recurrentes:

³⁰ Hablando en Do.

2. Multifónicos. El compositor no especifica qué multifónicos se deben usar, sino la nota que deben contener. Como se mencionó anteriormente, todos ellos se inician con un *slap*. En nuestra interpretación, hemos optado por los siguientes:

Figura 61

Multifónicos empleados en POV de Óscar Escudero.

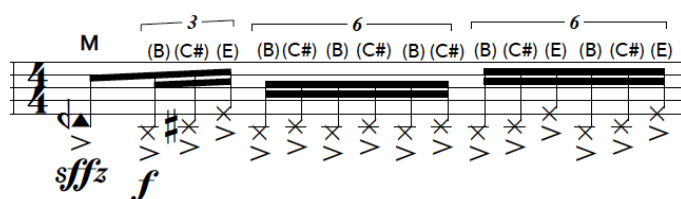


Nota. Extraído de la partitura. © 2018 Belos editions.

3. Sonidos eólicos. Dentro de esta clasificación, hay diferentes tipos: los simples, que se usan siempre junto con un gesto que ordena o responde a una acción precisa, y los compuestos, que resultan de tomar y expulsar aire de forma continuada. Este último uso se transformará gradualmente en la respiración de la sección central, llamada "Tutoriales".
4. Sonido de llaves. Son producidos de diferentes formas. A veces, únicamente pulsando la digitación requerida; otras veces, teniendo en cuenta el sonido producido por la apertura, el cual siempre se acompaña del regreso a la posición central. El siguiente pasaje es un buen ejemplo del primer modo de empleo:

Figura 62

Fragmento de POV de Óscar Escudero.



Nota. Extraído de la partitura. © 2018 Belos editions.

A menudo, estos materiales son empleados de forma combinada, siguiendo las órdenes indicadas en el vídeo, lo que origina una de las grandes dificultades de la obra. En el siguiente ejemplo, vemos cómo se combina el *slap* en la nota principal (Mi bemol cuarto de tono alto), un sonido simple (Do), la inspiración y el sonido de llave.

Figura 63

Fragmento de POV de Óscar Escudero.



Nota. Extraído de la partitura. © 2018 Belos editions.

VI.2.1.3.2.2. *Gestuales*

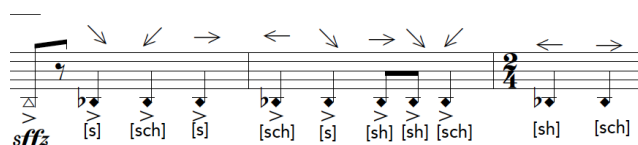
La disposición del músico en el escenario es completamente centrada frente a la pantalla, la cual debe extenderse hasta el suelo para permitir la proyección sobre el intérprete. Sobre esta posición base se organizan todos los movimientos detallados en la partitura por el compositor. De esta forma, contamos con siete posiciones a las que podemos girar nuestro cuerpo, siempre sin mover los pies de la base.

Como se muestra en el esquema, hay cinco posiciones básicas y, además, otras cuatro que corresponden con señalar con el saxofón a cada altavoz, dos de ellas muy cercanas al

movimiento de derecha o izquierda debido a la proximidad de los altavoces. En la figura de la derecha, podemos observar la escritura basada en flechas que indican la dirección, la vuelta a la posición base o el movimiento circular. En la imagen de más abajo, vemos cómo después del *slap* abierto inicial, el compositor indica que debemos movernos de forma que señalemos el altavoz del fondo a nuestra derecha primero, luego el del fondo a nuestra izquierda, el cercano a la derecha, el cercano a la izquierda, etc., respectivamente.

Figura 64

Fragmento de POV de Óscar Escudero.

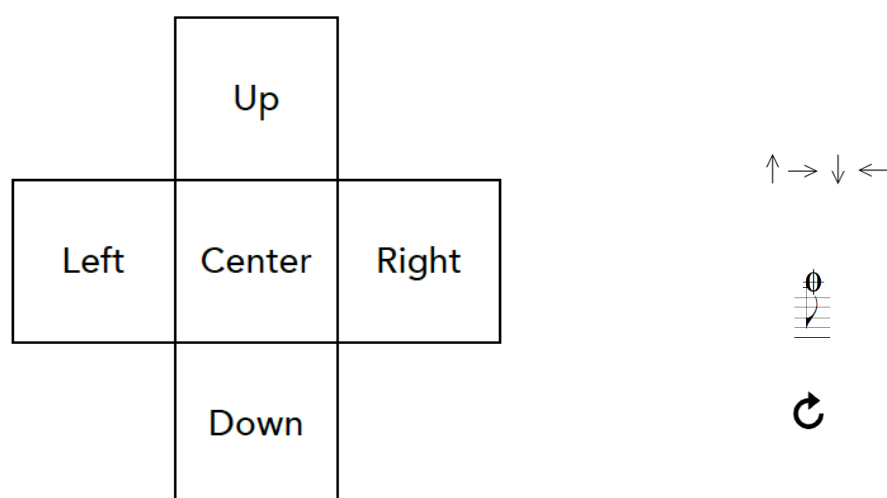


Nota. Extraído de la partitura. © 2018 Belos editions.

Al margen de esta gestualidad que sustenta la obra, existe otra destinada a momentos puntuales como:

Figuras 65 y 66

Fragmentos de POV de Óscar Escudero.

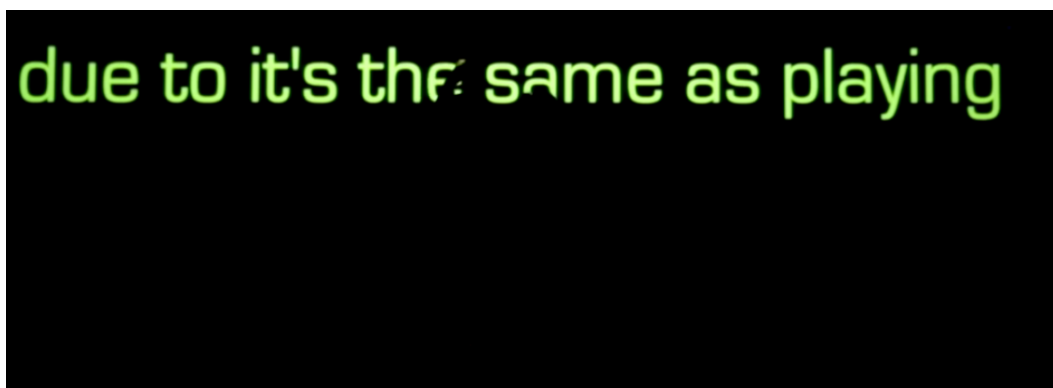


Nota. Extraído de la partitura. © 2018 Belos editions.

1. El despliegue del brazo derecho sobre la cabeza hacia la izquierda, para ir después lentamente desplazándolo hacia la derecha según van apareciendo las letras en el vídeo.

Figura 67

Fragmento de POV de Óscar Escudero.



Nota. POV [Canal de YouTube de Pedro Pablo Cámara] (2021, septiembre, 15). YouTube. © 2018 Cámara.

1. Los brazos en forma de cruz y el chasquido producido por los dedos.
2. El *glissando* de llaves sin sonido, realizando un *playback* con el vídeo y la electrónica.
3. Al final de la obra el saxofonista se retira las gafas con la mirada perdida.

VI.2.1.3.2.3. Electrónica y vídeo

El uso de la electrónica está presente en toda la obra y tiene el mismo peso, o incluso mayor, que los sonidos producidos en vivo. Se proyecta mediante un sistema cuadrafónico de cuatro altavoces y está pregrabada, por lo que se requiere una sincronización absoluta entre la electrónica, el vídeo y el sonido en vivo.

La elaboración de la electrónica se puede catalogar según la procedencia del sonido, ya sea acústica o digital. Durante el proceso de creación de la obra, se grabaron ciertos elementos que han sido incorporados como elementos clave de la obra. Un ejemplo es el Mi bemol cuarto de tono alto con el que el intérprete interactúa en la parte central de la obra. Otros elementos son tomados de grabaciones del *glissando* y otras secciones de la *Rhapsody in Blue*.

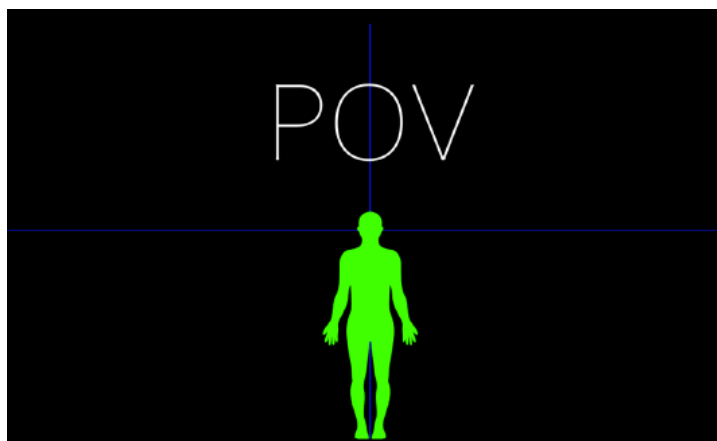
El contenido principal de la parte electrónica proviene exclusivamente de fuentes digitales, sin ningún tratamiento de sonido acústico grabado que sugiera un enfoque cercano a la música concreta. Incluso la voz humana utilizada en los tutoriales o para indicar las letras ha sido generada por ordenador. Muchos de estos sonidos evocan aquellos empleados en ciertos videojuegos o los asistentes incluidos en los *smartphones* actuales.

La función de la parte electrónica está subordinada al vídeo y a las acciones requeridas durante la obra, careciendo de una intención clara que sugiera su uso como generadora de materiales. Más bien, siempre ofrece una respuesta y un soporte al contenido visual, que es totalmente dominante.

El vídeo es el componente central sobre el cual recae todo el peso de la obra; actúa como un maestro de ceremonias, un tutorial o un videojuego que domina completamente la escena, incluyendo al intérprete y sus movimientos, así como la parte electrónica. En ciertas composiciones, lo visual está adquiriendo una importancia cada vez mayor, y en *P.O.V.* esta importancia es aún más evidente; de hecho, el concepto de la obra no podría existir sin el vídeo.

Figura 68

Fragmento de POV de Óscar Escudero.

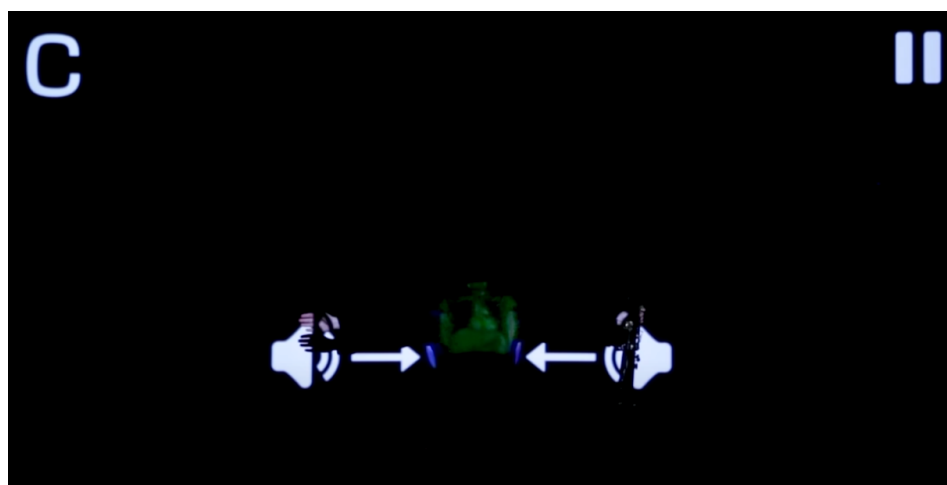


Nota. POV [Canal de YouTube de Pedro Pablo Cámara] (2021, septiembre, 15). YouTube. © 2018 Cámara.

Al igual que la electrónica, el vídeo consiste completamente en elementos pregrabados, sin elementos que ocurran en vivo. Se requiere una pantalla de grandes dimensiones que se extienda hasta el suelo³¹. El músico se posiciona en la sección central, mientras que el vídeo se proyecta sobre él, con algunas partes que incluyen el mapeo de su cuerpo, específicamente de sus pulmones, corazón, garganta, etc. Al igual que con la electrónica, el vídeo se compone principalmente de material digital, con solo algunas imágenes grabadas que se introducen. Entre este material pregrabado se incluyen partes del cuerpo del intérprete, como su boca y manos. También se emplean ciertos vídeos de *YouTube* y vídeos grabados del interior de la garganta.

Figura 69

Fragmento de POV de Óscar Escudero.



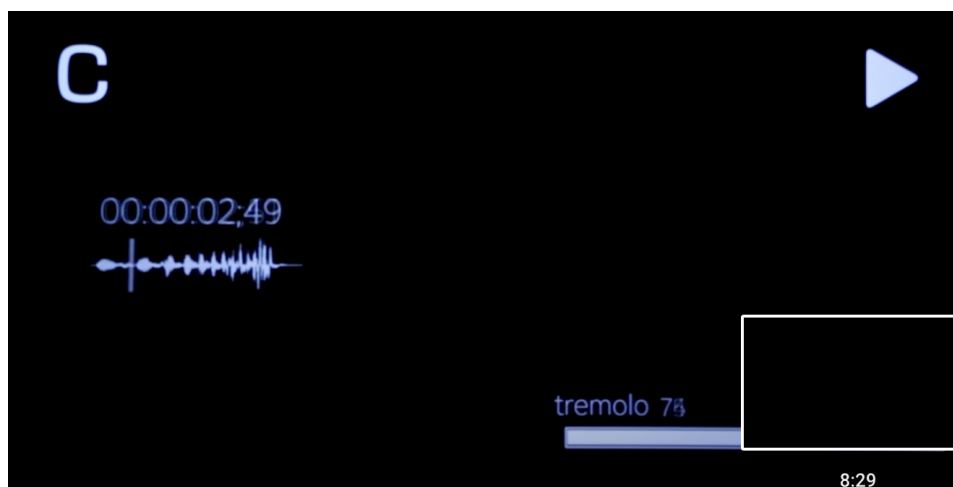
Nota. POV [Canal de YouTube de Pedro Pablo Cámara] (2021, septiembre, 15). YouTube. © 2018 Cámara.

El resto de materiales son producidos mediante procesos tecnológicos, al igual que ocurre con el empleo de la localización de *Google Earth*. La mayor parte de la imagen se presenta sobre un fondo negro, en el cual se indican los distintos valores y técnicas requeridos al intérprete.

³¹ 435cm x 245cm, siguiendo la proporción 16:9

Figura 70

Fragmento de POV de Óscar Escudero.



Nota. POV [Canal de YouTube de Pedro Pablo Cámara] (2021, septiembre, 15). YouTube. © 2018 Cámara.

La inclusión de los créditos principales al inicio y al final nos lleva a percibir el vídeo como una suerte de avance de una película o vídeo. Su función es claramente estructural, ya que nos ayuda a identificar todas las secciones que hemos definido previamente.

En la elaboración de la electrónica y del vídeo apenas hemos intervenido, limitándonos únicamente a la grabación de los sonidos e imágenes que Óscar necesitaba para su creación. Ambas herramientas fueron las últimas que conocimos, apenas semanas o días antes del estreno.

VI.2.1.4. *A Posteriori*

El desafío que implica unir aspectos multidisciplinarios tan diversos radica, para nosotros, en la dificultad del aspecto estético y artístico final. P.O.V. es un proyecto ambicioso de Escudero y nuestro, del cual fuimos conscientes desde el primer momento de las dificultades y del posible "fracaso" de nuestra investigación. Ambos somos muy críticos con las obras que emplean muchas herramientas y que finalmente no logran esa unidad interdisciplinaria, esa integración de recursos visuales, técnicos, sonoros y escénicos que algunos creadores consideran como objetivo principal. Nuestro temor era precisamente este:

obtener un resultado que, de cara al público, recibiera una buena aceptación únicamente por el uso de gafas de realidad virtual, vídeo u otros elementos espectaculares que no buscábamos en absoluto. Nuestra propuesta va más allá; se plantea un mensaje que se sirve de estos atributos, pero que no los considera como el fin en sí mismos, sino como herramientas para lograr un acto artístico significativo.

Con el paso del tiempo, nos sentimos bastante satisfechos con lo que hemos logrado y creemos que el público es capaz de discernir entre lo espectacular y el trasfondo del mensaje que se transmite.

VI.2.2. *Between Me and Myself V*

VI.2.2.1. Ficha

Compositor: Andreas Eduardo Frank (1987)

Plantilla: saxofón alto, vídeo y electrónica

Creación: junio de 2015 a septiembre de 2016

Estreno: KlangBasel, septiembre de 2016

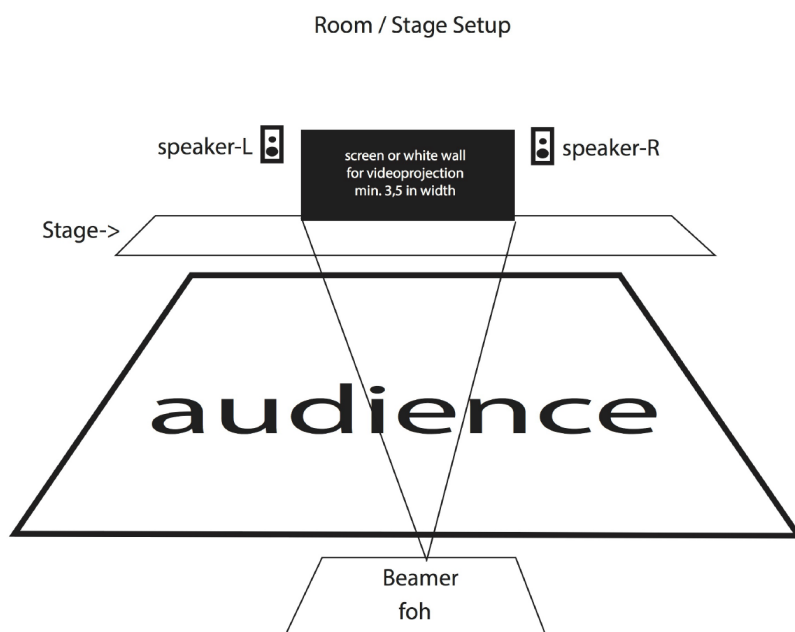
Técnico: Andreas E. Frank

Duración: 8'37''

Grabación: <https://acortar.link/X77j4O>

Figura 71

Esquema para la instalación de Between me and myself V de Andreas E. Frank.



Rider técnico: en la siguiente imagen se presenta el mapa técnico de la obra. Se requiere un ordenador con *Max MSP* instalado, una *Audio Interface* con al menos tres canales de salida, una pantalla desde el suelo, un proyector, un sistema *InEar*, un micrófono de pinza inalámbrico y dos altavoces.

Texto del estreno:

La obra es parte de un grupo de piezas en las cuales el intérprete experimenta un viaje entorno a su ego y la posibilidad de tocar con uno mismo, hacer música de cámara contigo se convierte en el reto de la pieza. La serie surge del trabajo entre algunos instrumentistas del grupo *Zone Expérimentale* con el compositor Andreas Frank,

siendo *BMMSV* la última de las composiciones de la serie³². Durante la obra el instrumentista interpreta dúos, tríos, cuartetos con sus *alter ego* electrónico, previamente grabado en diferentes fragmentos de vídeo, donde ellos se armonizan, acompañan, contraponen y comentan lo que el intérprete realiza en vivo. A veces, el vídeo parece que el saxofonista en vivo invita a los intérpretes a reaccionar a él. A menudo el intérprete real y los electrónicos tocan con sincronía, creando una gran textura basada alrededor de un único intérprete y la proyección de sí mismo. (Frank, 2016).

VI.2.2.2. Génesis, fase de estudio y estreno

El vínculo con Frank se estableció en 2014 durante un festival de música en La Toscana (Italia), *Musica negli horti*. Durante este evento, se formó un ensemble *Ad-hoc* creado por músicos residentes en Suiza, donde se presentaron varios estrenos de estudiantes de composición de la *Hochschule für Musik* de Basilea y del *Conservatorio della Svizzera Italiana* de Lugano, entre los que se incluía Andreas E. Frank. Durante la semana de duración del festival en la localidad de San Quirico d'Orcia, se desarrolló una relación artística que ha perdurado en el tiempo y que fue el punto de partida de la obra que se estudia aquí. Sin embargo, esta relación no se limita únicamente a una conexión entre compositor e intérprete; las diversas facetas de Frank han llevado a colaboraciones en grabaciones de vídeo y audio, en las cuales Frank desempeñaba funciones técnicas.

³² *BMMS I* (2015) para trombón, vídeo y electrónica; *BMMS II* (2015) para percusión, vídeo y electrónica; *BMMS III* (2015) para trombón y percusión, vídeo y electrónica; *BMMS IV* (2016) para violín, trombón, percusión, vídeo y electrónica. Los músicos a los que Frank dedica su obra son Jon Roskilly (trombón), Joao Pacheco (percusión), Hannah Walter (violín) y Pedro Pablo Cámara (saxofón), todos compañeros e integrantes del *Ensemble Zone Expérimentale* de Basilea.

En junio de 2015, y tras la buena acogida de sus obras predecesoras en la serie *Between me and myself*, le propusimos a Andreas una obra dentro de la serie para saxofón, a lo que él aceptó de buen grado. Decidimos que serían dos obras: *BMMSV* y una sexta obra que sería para violín, saxofón, trombón y percusión. Sin embargo, esta última nunca se materializó, ya que Frank optó por interrumpir una línea compositiva que consideraba agotada con las cinco obras ya compuestas.

A partir de ese mes de junio, se inició una etapa de numerosas pruebas, especialmente enfocadas en sonidos "percusivos" con el saxofón y en el estudio del sonido de las llaves. Durante la primavera de 2016, se llevaron a cabo todas las grabaciones de audio y vídeo, que servirían como recursos audiovisuales para toda la obra. Dada la naturaleza de la misma, en la que el saxofonista está constantemente interactuando consigo mismo, fue necesario grabar todos los pasajes que posteriormente estarían en la partitura del "solista", así como sus movimientos. Esto implicó que la mayor parte del estudio puramente instrumental de la obra tuviera lugar en este período.

Después de completar la grabación de los recursos, comenzó la extensa fase de montaje del vídeo proyectado, así como de la parte electrónica, un proceso que llevó más de tres meses. En agosto de 2016 se entregó la partitura final, la cual requirió numerosas modificaciones, especialmente en la dirección de los movimientos. Durante todo el mes de septiembre nos dedicamos a realizar ensayos de gestualidad y coordinación con el vídeo, grabando siempre las sesiones para garantizar la máxima precisión posible. La necesidad de memorizar la obra representó una dificultad adicional con la que no contábamos; los patrones y asimetrías presentes en ella la convierten en una tarea ardua.

A mediados del mes de septiembre se llevó a cabo el estreno de la obra, como parte del concierto del Tamgram Trio en el festival *KlangBasel*, donde también se presentaron

obras de Camilo Méndez y Abel Paul. La recepción fue excelente, y desde ese momento hemos tenido la oportunidad de programarla en numerosos festivales, convirtiéndose en una de las obras más populares tanto del autor como del intérprete hasta la fecha. Algunas de sus representaciones más destacadas han tenido lugar en la temporada de la Ópera de Frankfurt y en la Fundación Juan March de Madrid.

Unos meses después del estreno se realizó la grabación que se incluye en el citado CD, *Solitaire*, editado y producido por *IBS Classical* en 2019. La obra ha sido solicitada por numerosos saxofonistas, sin embargo, hasta el momento, no se ha creado una versión alternativa debido al trabajo que implica la creación de un nuevo vídeo, lo que se ha convertido en el mayor inconveniente. No obstante, también se ha visto como una ventaja en términos de la exclusividad de la obra.

VI.2.2.3 Análisis

VI.2.2.3.1. Estructura

Como se puede observar en el siguiente esquema, la obra muestra una organización clara, aunque no se cuenta con una estructura tan definida como la obra anterior:

Tabla 3

Estructura de Between me and myself V de Andreas Frank.

1 parte	2 parte		3 parte	Cierre
c. 1 - c. 50	c. 51 - c. 79		c. 80 - c. 109	c. 109 - Fin
1 - 28 28 - 40 transición 41- 50	51 - 73	74 - 79	80 - 93 / 94 - 103 / 103 - 109	

La primera parte de la obra abarca desde el compás 1 hasta el 40. Dentro de esta sección, podemos identificar dos partes distintas. La primera (compás 1 - compás 28) se caracteriza por los materiales empleados, que consisten principalmente en sonidos de llaves, *slap* cerrado y varios tipos de sonidos eólicos. Podemos dividirla en dos subsecciones: la

primera alrededor del compás 9, donde aparece por primera vez el alter ego proyectado en la pantalla; y la segunda en el compás 21, donde se presenta el primer sonido ordinario del saxofón y el primer movimiento de posición del saxofonista 1, abandonando así la posición central que ha caracterizado toda la sección hasta ese momento.

La segunda sección de la obra abarca desde el compás 29 hasta el compás 40. Esta sección se caracteriza por la introducción de los “Mi bemol” iniciales y el avance hacia una sonoridad más completa y menos frágil, con un mayor uso del sonido pleno del saxofón y un tratamiento gestual más complejo. Por primera vez, aparece el quinteto que define parte de la obra.

Figura 72

Fotograma del vídeo de Between me and myself V de Andreas Frank.



Nota. Between me and myself V [Canal de YouTube de Pedro Pablo Cámara] (2021, septiembre, 18). YouTube. © 2018 Cámara.

Con la aparición del Mi natural comienza la siguiente sección (compás 41 - compás 51), la cual sirve de transición entre la extensa primera parte y la segunda. Esta sección está dominada por los "paseos" del saxofonista 1 a lo largo de la pantalla.

La segunda parte de la obra (compás 51 - compás 79) nos lleva a un aumento en dinamismo y velocidad, donde la acumulación del material genera una mayor tensión. Aquí es donde se produce el mayor desarrollo de la obra. Esta sección está dividida en dos partes, articuladas alrededor del Do Sostenido del compás 74, donde comienza el ascenso hacia el primer clímax de la obra.

La tercera y última gran parte de la obra (compás 80 - compás 108) se caracteriza por un comienzo más estático después del abismo al que nos llevó el clímax anterior, con un mayor empleo del unísono de las diferentes voces. A partir del *slap* del compás 94, comienza el proceso que nos lleva hacia un nuevo clímax final en el compás 108.

Aquí comienza la última sección que sirve de cierre (compás 109 hasta el final), con la presencia del sonido de llaves como material principal y la caracterización del saxofonista 1 con una sensación de pánico.

VI.2.2.3.2. *Materiales*

VI.2.2.3.2.1. *Sonoros*

La economía de recursos es lo que más nos llama la atención de la pieza. Después de una primera escucha, puede parecer que existe un catálogo completo de diferentes efectos de sonido, pero no es así. Su combinación y diseño están escrupulosamente cuidados para que, con solo cuatro materiales principales, se construya una obra con mucho dinamismo.

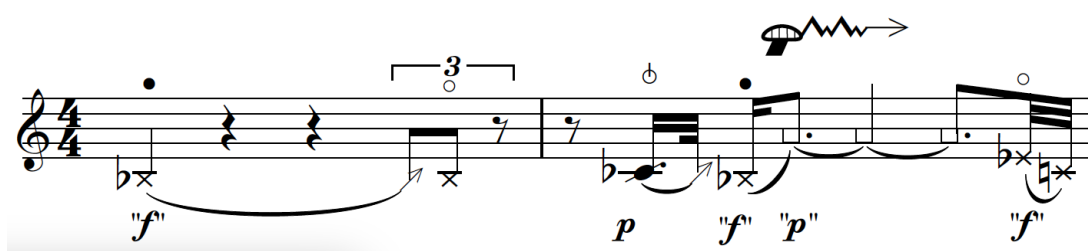
Estos materiales son el *slap*, los sonidos eólicos, de llaves y el *glissando*.

1. *Slap*. Sólo hay un tipo de *slap* en toda la obra, el cerrado con poca resonancia, muy percusivo.
2. Sonido de llaves. Este recurso se presenta de tres maneras diferentes. Primero, el sonido que se produce al poner llaves; segundo, al quitar llaves; y tercero, al mover todas de forma aleatoria y veloz. Estas acciones pueden realizarse con la boca cerrada

(círculo relleno) o con la boca abierta (círculo vacío). En el siguiente ejemplo se muestra la complejidad de la combinación de técnicas: La primera nota es un Si bemol con el sonido de llaves y la boca cerrada, y esta posición se mantiene hasta el cuarto pulso, donde se sueltan las llaves. En la siguiente corchea de tresillo, las llaves se vuelven a cerrar, pero esta vez con la boca abierta. En el segundo compás, tenemos un *slap*, y en la siguiente fusa, un sonido de llaves invertido (producido por abrir todas las llaves). En el siguiente pulso, todas las llaves se cierran nuevamente con la boca cerrada, acompañadas de un sonido eólico con el labio superior alzado (agudo). Para finalizar, se tienen dos fusas con sonido de llaves y la boca abierta.

Figura 73

Fragmento de Between me and myself V de Andreas Frank.



Nota. Extraído de la partitura. Edición del autor. © 2016 Frank.

3. Sonidos eólicos. Se representan en la partitura con un cuadrado que marca su regulación según tres grados: mucho aire, mitad sonido-mitad aire y poco aire.

Figura 74

Leyenda de Between me and myself V de Andreas Frank.



Nota. Extraído de la partitura. Edición del autor. © 2016 Frank.

Como hemos visto en el ejemplo del sonido de llaves, hay otro sonido eólico que es producido por levantar el labio superior de la boquilla, simbolizado en la imagen superior. En el siguiente ejemplo podemos ver la combinación de su empleo.

Figura 75

Fragmento de Between me and myself V de Andreas Frank.



Nota. Extraído de la partitura. Edición del autor. © 2016 Frank.

4. *Glissandi*. Son un recurso fundamental de la obra, y típicamente el movimiento se dirige hacia su cuarto de tono o semitono siguiente, ya sea de forma descendente o ascendente. Sin embargo, en algunos casos, los *glissandi* también presentan un rango más amplio. Estos *glissandi* aparecen tanto en el registro tradicional como en el sobreagudo, siempre de forma aleatoria junto con la indicación de producir el sonido más agudo posible.

Figura 76

Fragmento de Between me and myself V de Andreas Frank.



Nota. Extraído de la partitura. Edición del autor. © 2016 Frank.

VI.2.2.3.2.2. Gestuales.

La economía de recursos contrasta con la complejidad de los movimientos. En la "coreografía" detallada de la obra, se distinguen dos planos: el movimiento del intérprete a lo

largo de la escena (siempre utilizando el largo de la pantalla y sin separarse de ella hacia el público) y el giro del intérprete con el saxofón.

El primero de ellos se organiza de tres formas diferentes, dividiendo la escena en tercios, quintos y sextos. El compositor indica en la partitura en qué lugar debes estar en cada momento con la fracción que corresponde.

Figuras 77, 78 y 79

Esquema gestual de Between me and myself V de Andreas Frank.

Pantalla		
1/3	2/3	3/3
Público		

Pantalla				
1/5	2/5	3/5	4/5	5/5
Público				

Pantalla					
1/6	2/6	3/6	4/6	5/6	6/6
Público					

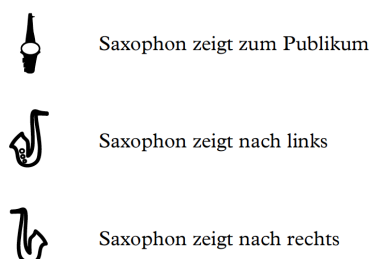
Los desplazamientos entre posiciones están diseñados para evitar que el saxofonista 1 esté iluminado por la proyección. Los desplazamientos de 1/6 a 6/6 son empleados para los "paseos" que hacen recorrer al músico toda la pantalla completa.

El otro plano de movimientos tiene que ver con la rotación del cuerpo dentro de una posición fija. Hay cinco posiciones posibles: perfil derecho, mitad de perfil derecho, centro, mitad de perfil izquierdo y perfil izquierdo. Los movimientos son súbitos si no hay ninguna

indicación específica, pero son progresivos si aparecen flechas entre los símbolos que veremos a continuación.

Figura 80

Leyenda de gestos de Between me and myself V de Andreas Frank.



Nota. Extraído de la partitura. Edición del autor. © 2016 Frank.

Para indicar las posiciones intermedias se emplea la fracción $1/2$ junto a cada símbolo de los mostrados anteriormente. En la siguiente imagen la posición del saxofonista 1 es $1/3$, giro izquierda del público $1/2$. Su *alter ego* se encuentra en $2/3$ centrado.

Figura 81

Fotograma de Between me and myself V de Andreas Frank.



Nota. *Between me and myself V* [Canal de YouTube de Pedro Pablo Cámara] (2021, septiembre, 18). YouTube.

© 2018 Cámara.

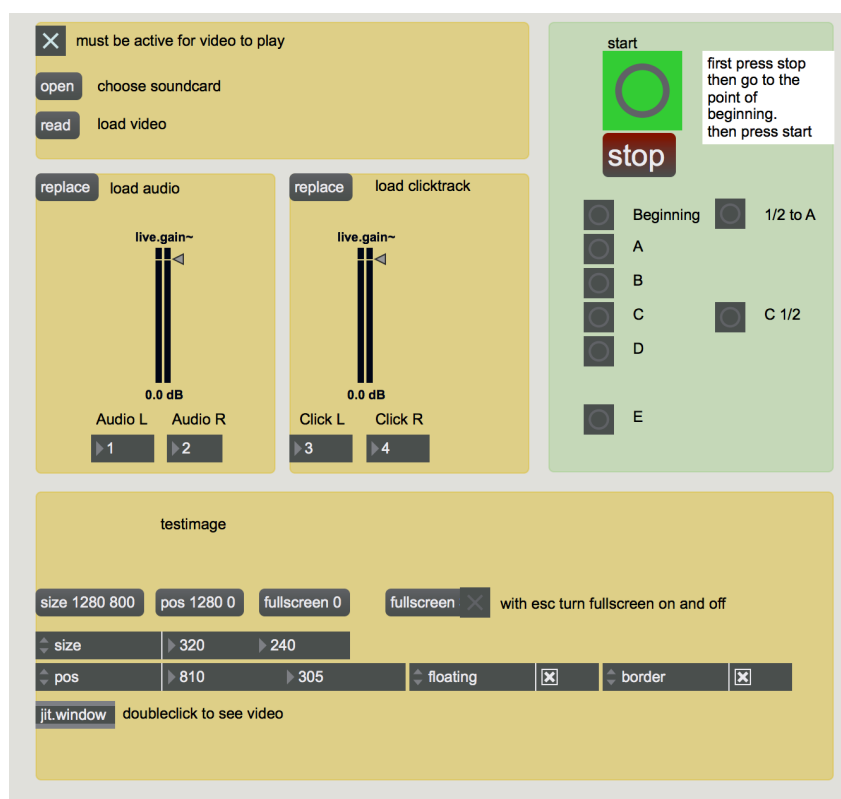
Toda la gestualidad está cuidadosamente planificada para garantizar que la coordinación entre la luz, el *alter ego* y el saxofonista 1 sea precisa, permitiendo así que el espectador pueda disfrutar de una pseudo-obra de música de cámara.

VI.2.2.3.2.3. *Electrónica y vídeo*

La electrónica, en su mayoría, es acústica, e incluye los sonidos pregrabados del saxofón, donde se encuentran los mismos materiales que interpreta en vivo el saxofonista 1, con la excepción del ruido rosa que se intercala con la proyección borrosa de puntos. Al igual que el vídeo, la electrónica se controla desde el *patch* creado en el programa *Max MSP* y no hay ningún contenido en vivo, solo lo interpretado por el saxofonista. Por esta razón, se necesita una precisa coordinación entre el vídeo, el audio y el intérprete, quien requiere de un clicktrack para lograr dicha precisión.

Figura 82

Patch de Max MSP de Between me and myself V de Andreas Frank.



Nota. Extraído del material de ejecución de la pieza. © 2016 Frank.

El hecho de que la parte auditiva sea grabada con los mismos materiales que los interpretados en vivo genera la pérdida de la noción de qué es real y qué es grabado para el oyente. Este efecto se logra al amplificar el sonido emitido en vivo, el cual también se reproduce por los altavoces, logrando una mayor fusión del tratamiento sonoro. De esta manera, la amplificación se convierte en una herramienta fundamental, tanto por este motivo como por la necesaria relevancia que se debe dar al sonido de las llaves para que sea audible. Es importante tener en cuenta que estas consideraciones son relativas y dependen en gran medida de la sala en la que se interprete la obra.

El vídeo soporta un gran peso de la dramaturgia en la obra, ya que es aquí donde reside toda su concepción basada en la realidad y la ficción, así como en la idea de tocar con uno mismo, explorando los diferentes aspectos del yo. Esto se convierte a su vez en una crítica al egocentrismo de las sociedades actuales y al egocentrismo presente en ciertos ámbitos de la música.

En contraposición a la complejidad del contenido gestual, el vídeo está generado, al igual que los recursos sonoros, con una tremenda economía de medios, utilizando únicamente al saxofonista, la oscuridad y la pantalla borrosa de puntos (siempre asociada al ruido rosa), que podemos ver en la imagen.

Figura 83

Fotograma de Between me and myself V de Andreas Frank.

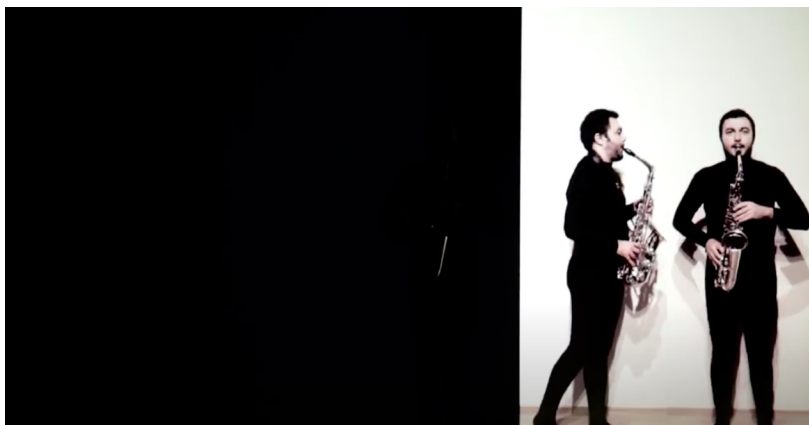


Nota. *Between me and myself V* [Canal de YouTube de Pedro Pablo Cámara] (2021, septiembre, 18). YouTube.
© 2018 Cámara.

Creado con sumo detalle para respetar las posiciones citadas anteriormente, el vídeo juega con las diferentes partes auditivas como si se tratara de un grupo de cámara, pero con la particularidad de que retira a cada intérprete de la escena en los momentos de silencio. De esta manera, se crean solos, dúos, tríos, cuartetos, quintetos y sextetos en toda la obra, cada uno de ellos con la inclusión o no del saxofonista 1, lo que nos permite ver momentos solistas de su *alter ego*. En la imagen, podemos observar un dúo de saxofonistas proyectados.

Figura 84

Fotograma de Between me and myself V de Andreas Frank.



Nota. Between me and myself V [Canal de YouTube de Pedro Pablo Cámara] (2021, septiembre, 18). YouTube. © 2018 Cámara.

Las posiciones y el hecho de que el vídeo sea proyectado sobre el intérprete hacen que cada espacio deba ser cuidadosamente respetado, lo cual es bastante complejo debido a las dimensiones de la pantalla y la proporción a escala real del saxofonista. En muchos lugares, el saxofonista 1 debe encoger los brazos para no interrumpir la imagen proyectada de los saxofonistas virtuales. La solución habría sido dotar de más espacio a cada lugar, pero esto fue descartado debido a las dimensiones requeridas si queríamos mantener el tamaño real.

Figura 85

Fotograma de Between me and myself V de Andreas Frank.



Nota. Between me and myself V [Canal de YouTube de Pedro Pablo Cámara] (2021, septiembre, 18). YouTube. © 2018 Cámara.

VI.2.2.4. *A Posteriori*

La crítica hacia la obra puede residir justamente en algunos de los postulados de los que hablábamos en la obra anterior. Frank es un compositor muy crítico con su trabajo y, en estos años, ha evolucionado hacia formatos que no buscan un efecto tan directo en la audiencia. Aunque la obra ha sido muy bien recibida, seguimos meditando sobre su componente visual. Esto se refleja en el hecho de que después de esta obra, Frank ha cambiado su enfoque hacia otros formatos, siempre escénicos pero con un pensamiento más integrador entre disciplinas. Lo cierto es que la obra está muy bien construida y meditada, como todo lo que escribe Frank. Sigue siendo una pieza sólida que se defiende perfectamente dentro de un programa de concierto experimental.

VI.2.3. *Self-Reflecting Next to Beside Besides*

VII.3.1. Ficha

Compositor: Simon Steen-Andersen (1976)

Plantilla: saxofones soprano, alto, tenor y barítono; vídeo y electrónica

Creación: 2003 - 2005 (*Beside, Beside Besides, Next to beside besides*). Abril a julio de 2020 (Versión Self-reflecting)

Estreno: Vang, músicas en vanguardia. CentroCentro de Madrid, octubre de 2020

Ingeniero de sonido: Alberto Bernal

Duración: 3'33''

Grabación: <https://acortar.link/PboBrI>

Rider técnico: la disposición es exactamente la misma que en la obra anterior. Se requiere un ordenador con los *softwares Reaper* o *QLab*, una *Audio Interface* con al menos tres canales de salida, una pantalla desde el suelo, un proyector, un sistema *InEar*, un micrófono de pinza inalámbrico y dos altavoces.

Texto del autor:

Una pieza musical concebida de forma abstracta seguirá siendo la misma pieza aunque se toque en instrumentos con tipos de movimientos esencialmente diferentes. Pero, ¿y si la composición abstracta se dirigiera hacia los movimientos? ¿Qué pasaría si la composición fuera pensada como una coreografía para el músico y el instrumento, con el sonido como consecuencia? Entonces, la misma pieza sonaría completamente diferente en instrumentos con diferentes relaciones entre movimiento y sonido. ¿Y sería entonces la misma pieza?

El ciclo *Next To Beside Besides* es una serie abierta de traducciones coreográficas de la pieza *Beside Besides* (para violonchelo solo), la cual, a su vez, es un *spin-off* de la pieza de ensemble *Besides*.

Los diferentes grados de abstracción y concreción entre el sonido puro y el movimiento puro en *Beside Besides* darán como resultado traducciones que contienen pasajes que suenan exactamente igual y otros de sonido muy diferentes.

Para experimentar estos grados de diferencias, uno tiene que escuchar las diferentes versiones una al lado de la otra, esto podría ser una tras otra, o tal vez incluso mejor: ¡simultáneamente! En otras palabras, el ciclo no es solo una serie abierta de variaciones, versiones o soluciones de diferentes problemas y métodos de traducción, sino que también brinda la oportunidad de reunir innumerables combinaciones de composiciones de grupos "al unísono" con sonido heterofónico, donde la diferencia y la igualdad son el foco, donde la situación de la traducción en sí misma se convierte en un parámetro musical.

Cada pieza se puede tocar sola o en cualquier combinación de versiones, simultáneamente o una tras otra como movimientos o entre otras piezas como

fragmentos. ¡Cada pieza debe ser igualmente fiel al original, lo que también significa ser igualmente idiomático y fiel al instrumento escogido! (texto extraído de la partitura de la obra). (Steen-Andersen, 2005).

VI.2.3.2. Génesis, fase de estudio y estreno

Simon Steen-Andersen ha sido desde hace varios años uno de nuestros referentes en el panorama de la composición, entendida como un acto que busca trascender lo puramente sonoro. Dos de sus obras nos han dejado una marca profunda: *Black Box Music* (2012) para percusión, caja amplificada, 15 instrumentistas y vídeo, y, *Rerendered* (2003) para piano y dos asistentes.

En el mes de enero de 2020, nos pusimos en contacto con Steen-Andersen para encargarle una obra que tuviera relación con nuestro objeto de estudio y que fuera parte esencial de nuestro proyecto de concierto. Sin embargo, recibimos una negativa debido a las fechas previstas para el estreno. Nuestra intención de presentar el concierto durante la fase de investigación de esta tesis resultaba incompatible con el calendario del compositor, quien nos ofrecía una fecha bastante lejana e indefinida. Ante estas circunstancias, pero gracias en parte a su deseo de que su música estuviera representada en este estudio, nos propuso una versión multimedia para cuarteto de saxofones de su obra *Next To Beside Besides* de 2005.

La obra *Next To Beside Besides* surge de una composición anterior titulada *Besides* (2003), la cual está compuesta para piano amplificado, flautín, violín y trío de cuerdas. De esta obra, a su vez, surge *Beside Besides* (2004) para violonchelo solo, y de esta última, *Next To Beside Besides*. Por lo tanto, se trata de toda una genealogía de composiciones. Desde su presentación en 2005, la obra se ha vuelto muy popular debido a sus múltiples combinaciones posibles. Concebida como una obra de formación libre, existen versiones de la misma para 11 instrumentos diferentes, incluyendo el saxofón. La pieza puede ser interpretada como un solo

o como una combinación de cualquiera de los 11 instrumentos. Algunos ensambles, como *Aer Duo* o *DerOrdnungDerDinge*, han programado la obra en diferentes versiones, como percusión y violonchelo, saxofón y acordeón, quinteto de percusión, entre otras.

La propuesta que nos hizo Simon fue la de crear un cuarteto de saxofones virtual, donde el intérprete graba en vídeo las cuatro partes y estas son coordinadas para ser proyectadas en concierto según se desee. Esta versión se denomina *Self-reflecting Next To Beside Besides*, y representa la cuarta generación de la saga *Besides*. Hasta el momento, la opción que más hemos empleado es la de interpretar en vivo el papel de saxofón alto, aunque cada vez estamos más interesados en una versión puramente multimedia, como la que se puede ver en el vídeo.

Figura 86

Fotograma de Self-reflecting Next To Beside Besides de Simon Steen-Andersen.



Nota. Self-reflecting Next To Beside Besides [Canal de YouTube de Pedro Pablo Cámara] (2021, octubre, 12). YouTube. © 2020 Cámara.

Muy pronto nos sentimos atraídos por la sugerencia del compositor y nos dimos cuenta de todas las opciones que ofrecía la obra, no solo como una pieza aislada, sino como un concepto para nuestro proyecto de concierto. La motivación, junto con la paralización

obligada debido al COVID-19, propició un estudio inmediato de la obra, que estaba programada para ser grabada en mayo de 2020. En julio de ese mismo año, se grabaron todas las partes en el estudio y se preparó la versión de concierto, que se estrenó en octubre de 2020 en el Festival Vang, Músicas en Vanguardia de Madrid.

VI.2.3.3. Análisis

VI.2.3.3.1. Estructura

La naturaleza breve de la composición hace que no haya una delimitación clara en grandes partes, más bien se observan pequeñas secciones marcadas por las grandes pausas y por el empleo de ciertos materiales, como los sonidos tenidos, los cuales actúan como ejes de cada pasaje en la primera parte.

Pese a ello y para clarificar un poco más la organización de la obra, se propone una división en tres partes. La primera está marcada por la sucesión del citado sonido tenido, la segunda se caracteriza por una mayor actividad, dinamismo y elaboración, mientras que la tercera parte presenta una función de conclusión, aunque la obra parece no quedar completamente cerrada, lo cual también nos atrae para nuestro concepto de escena.

Tabla 4

Estructura de Self-reflecting Next To Beside Besides de Simon Steen-Andersen.

1ª parte	2ª parte	3ª parte
c. 1 - c. 28	c. 29 - c. 65	c. 66 - final
1-9 / 10-13 / 14-18 / 19-23 / 24-28	29-35 / 36-43 / 44-65	

VI.2.3.3.2. *Materiales*

VI.2.3.3.2.1. *Sonoros*

La economía de materiales es nuevamente una de las señas de identidad de la obra, en la cual destaca la combinación cuidadosa de los mismos. El estudio y la consecución de los materiales en cada saxofón representan una de las tareas más delicadas a las que nos hemos enfrentado.

El saxofón se muestra preparado, con su campana obturada por un trozo de tela que actúa como filtro sonoro y sordina.

La clasificación que se expone a continuación responde al origen de cada material, presentado como recursos internos, los cuales se derivan del desarrollo del sonido tradicional, o como recursos externos, ya sea intrínsecos al saxofón, como el sonido de llaves, o totalmente externos.

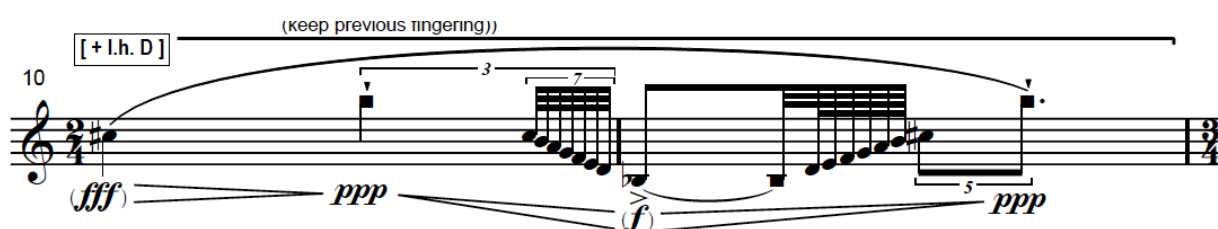
Recursos interiores:

1. Nota tenida (*fff*). Es uno de los materiales que articulan la obra, se produce al soplar deliberadamente con todo el tubo del saxofón cerrado (con la posición de Si Bemol grave).
2. Microtonalidad instrumental. No estamos hablando de una microtonalidad específica, escrita en la partitura de una forma explícita como ya conocemos, sino de la producida por el añadido de alguna de las llaves más agudas del saxofón (C2, C3) a pasajes tradicionales, lo cual propicia que se produzca un sonido cercano con pequeñas modificaciones. En el siguiente ejemplo, se presiona durante los dos compases la llave C2 (que produce el Re), mientras se accionan las digitaciones tradicionales propuestas en el pentagrama. No estamos hablando de una microtonalidad específica, escrita en la partitura de forma explícita como ya

conocemos, sino de la producida por el añadido de alguna de las llaves más agudas del saxofón (C2, C3) a pasajes tradicionales, lo cual propicia que se produzca un sonido cercano con pequeñas modificaciones. En el siguiente ejemplo, se presiona durante los dos compases la llave C2 (que produce el Re), mientras se accionan las digitaciones tradicionales propuestas en el pentagrama.

Figura 87

Fragmento de Self-reflecting Next To Beside Besides de Simon Steen-Andersen.

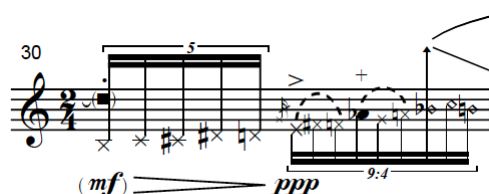


Nota. Extraído de la partitura. Edición del autor. © 2005 Steen-Andersen.

1. Voz + sonido. Sólo está presente una vez en toda la obra, se trata de un sonido que se produce al cantar simultáneamente al sonido tradicional.
2. Sobreagudo. Siguiendo las digitaciones que ofrece el compositor, se busca conseguir un sonido que sobrepasa el rango tradicional del instrumento, normalmente escrito en forma de *glissando*.

Figura 88

Fragmento de Self-reflecting Next To Beside Besides de Simon Steen-Andersen.



Nota. Extraído de la partitura. Edición del autor. © 2005 Steen-Andersen.

3. *Flutterzunge*. El empleo tan recurrente de este recurso ha propiciado que ya empiece a pasar desapercibido como técnica; más bien está dejando de ser una E.T., pero la

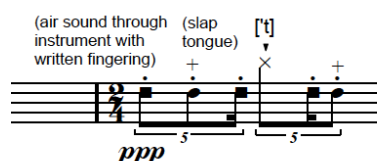
incluimos por ser una de las texturas del sonido que más interviene en la pieza y por su interés como material.

Recursos externos:

1. Sonidos eólicos, *slap* cerrado y fonética (*t*). Los incluimos dentro de la misma categoría por ser variaciones texturales de un sonido corto, que sería el material en sí. Son los elementos más recurrentes en la obra y nos interesan por la variación que se ofrece dentro de sus posibles combinaciones, así como por la rítmica precisa e irregular con la que están escritos.

Figura 89

Fragmento de Self-reflecting Next To Beside Besides de Simon Steen-Andersen.

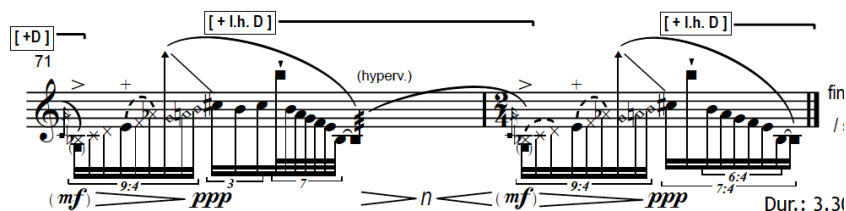


Nota. Extraído de la partitura. Edición del autor. © 2005 Steen-Andersen.

2. Sonido de llaves. Es producido por la percusión de la llave en el instrumento mediante una mayor intensidad. Lo que nos llama la atención es que nunca aparece junto al sonido tradicional, sino siempre de forma aislada, ya sea con *slap* o con sonido eólico.
3. *Fingersnap on opening*. En el momento más álgido de la obra aparece este golpeo con la uña en la caña, el cual requiere de una coordinación rápida y precisa.
4. Hiperventilación. Es producida al tomar y expulsar aire de forma veloz, es un recurso empleado en la segunda mitad de la obra para crear mayor sensación de ansiedad.

Figura 90

Fragmento de Self-reflecting Next To Beside Besides de Simon Steen-Andersen.



Nota. Extraído de la partitura. Edición del autor. © 2005 Steen-Andersen.

VI.2.3.3.2.2. Gestuales

La obra no muestra un contenido gestual explícito como en los dos anteriores casos. Es una obra creada por y para el sonido, lo que no resta importancia a una gestualidad que puede beneficiar el diálogo virtual entre los diferentes vídeos. Esta gestualidad puede ser marcada mediante indicaciones para tocar con precisión, pasos de página o para sacar la mano para realizar el golpe de uña.

Existe una gestualidad desde otro punto de vista, la que ofrece la escena virtual y la que emerge de interpretar los propios materiales de la obra. En la grabación se ha optado por un saxofonista soprano que lidera el cuarteto y que lleva el peso de toda la gestualidad referente a la interpretación.

La disposición de los músicos en la escena también contribuye a la gestualidad de la obra. Aunque se consideraron opciones como un semicírculo o disposiciones menos convencionales, se optó por una disposición en fila, de frente al público. Esta elección aparentemente más sencilla fue resultado de un consenso entre los intérpretes y el compositor.

VI.2.3.3.2.3. Electrónica y vídeo

La propia concepción de la obra no demanda un vídeo, tampoco una parte electrónica como tal, aunque si se sugiere la amplificación. La necesidad del vídeo surgió al tomar la

decisión de hacer una versión virtual, una nueva interpretación de *Self-Reflecting Next To Beside Besides*. Es en este contexto donde el vídeo adquiere una gran relevancia, pero desde una perspectiva diferente: la proyección del intérprete en una pantalla a tamaño real, permitiendo que el intérprete en vivo se integre en la escena de manera virtual.

Se han grabado las partes de los diferentes saxofones considerando las necesidades del concierto escénico final, de modo que podamos proyectar el cuarteto completo, un trío, un dúo o incluso cualquiera de los solos, según lo requiera el concierto final. La opción del cuarteto nos ha permitido planificar un concierto que incluya menos saxofones en el escenario, específicamente, prescindiendo del saxofón barítono, lo cual facilita la logística de los viajes.

Otra de las opciones que barajamos fue la de buscar cuatro caracterizaciones diferentes entre los saxofonistas, como pueden ver en la siguiente imagen.

Figura 91

Fotograma de Self-reflecting Next To Beside Besides de Simon Steen-Andersen.



Nota. Self-reflecting Next To Beside Besides [Canal de YouTube de Pedro Pablo Cámara] (2021, octubre, 12).

YouTube. © 2020 Cámara.

Finalmente, se optó por una vestimenta negra más neutra, que favorece las posibilidades escénicas, aunque se hicieron ligeros cambios en los zapatos y las gafas, como se puede apreciar en la imagen inicial.

Figura 92

Fotograma de Self-reflecting Next To Beside Besides de Simon Steen-Andersen.



Nota. Self-reflecting Next To Beside Besides [Canal de YouTube de Pedro Pablo Cámara] (2021, octubre, 12). YouTube. © 2020 Cámara.

VI.2.3.4. *A Posteriori*

Al contrario de las obras anteriores, *Self-reflecting NTBB*, nace de una obra puramente sonora, *Besides*, que no tiene intención interdisciplinar más allá de la gestualidad implícita en cualquier interpretación. Tras la creación de *NTBB*, surge un contenido escénico más explícito debido a las posibles coreografías que surgen de combinar las diferentes versiones, en especial las de percusión e instrumentos de cuerda. Con la tercera generación de la obra, que es la que presentamos aquí, se introduce el vídeo y la electrónica, aunque nunca de forma invasiva, manteniendo siempre la esencia y cualidades sonoras de la obra. La imagen sirve únicamente para ver a los intérpretes virtuales pero no aporta ningún contenido extra a la versión con intérpretes reales. La reflexión va más allá de los diferentes medios, incluso las

artes, entramos en diferentes tratamientos a nivel conceptual, nacidos de la interpretación simultánea con diferentes instrumentos de un mismo material, lo que da lugar a nuevas texturas sonoras, que son el objetivo de la obra.

El hecho de que se haya optado por esta versión se debe al aspecto práctico de su interpretación en concierto. Sin embargo, consideramos mucho más atractiva la versión original o cualquiera de las variantes de la familia *Next To Beside Besides* que emplean instrumentos de diferentes familias. Además, encontramos más interesante la versión con todos los intérpretes en vivo, con la dificultad de sincronización, que la versión pregrabada.

VI.2.4. *Eídon/Eikón*

VI.2.4.1. Ficha

Compositor: Abel Paul (1894)

Plantilla: saxofón soprano y altavoz

Creación: diciembre de 2022 a septiembre de 2023

Estreno: Encuentro de artistas de la Fundación Amelia Moreno, Quintanar de la Orden (Toledo).

Duración: 14'18"

Rider técnico: Para la instalación necesaria, se requiere un altavoz circular de 6,5 cm de diámetro, como el modelo 2.5. Vistan K 64 WP, con una impedancia de 8 Ω . Además, se necesitará un pequeño amplificador y un dispositivo móvil inteligente o un dispositivo similar para reproducir el contenido de audio. La instalación es bastante sencilla y no requiere equipos complicados.

Texto del autor:

Citando a Platón (2020):

¿Y cómo llamaremos lo que tiene apariencia de bello, porque, en vista de lo bello, se ha arreglado la perspectiva, pero que cuando se considera por despacio, se ve que no se parece al objeto, cuya imagen representa? Puesto que se parece, sin parecerse realmente, no es un fantasma? (p. 35)

Hemos distinguido, en el arte de hacer imágenes, o ficciones, dos especies: el arte de copiar y el arte de la fantasmagoría (p. 42)

Por consiguiente, la imitación en esta clase de contradicción que es irónica y según un parecer; la imitación fantasmagórica, que es una parte del arte de hacer imágenes, no la divina, sino la humana (...) (p. 91)

Esta obra se enmarca en un proceso de investigación que desarrollo desde hace algunos años. Me interesa especialmente la relación entre instrumentos acústicos y distintos tipos de altavoces. En este sentido, exploro la interacción directa entre la acústica de los instrumentos y los propios altavoces, que son colocados y/o deslizados por diferentes áreas de los instrumentos. En mi obra *Quimera y fantasma* introduzco un altavoz circular en la campana del saxofón alto. El instrumento opera como un filtro del sonido emitido por el altavoz por medio de cambios de digitaciones. Paralelamente, el propio sonido del saxofón se combina con el generado simultáneamente por el altavoz, dándose una doble direccionalidad sonora: hacia fuera y hacia dentro del instrumento.

En *Eídon/Eikón* exploro cuestiones similares, aunque la relación con el dispositivo varía notablemente. En esta obra, el saxofón soprano interactúa con un altavoz fijo, situado en frente del instrumento. A diferencia de *Quimera y Fantasma*, en la que el altavoz siempre está situado en la campana, en *Eídon/Eikón* el instrumento es

utilizado como filtro ocasional del altavoz, permitiendo una interacción muy diferente. Así pues, la idea de distancia es fundamental, ya que dependiendo del grado de separación entre la campana y la membrana del altavoz se podrán ejercer diferentes grados de filtrado del sonido: desde lo prácticamente imperceptible hasta un nivel de variación muy notable. Como en *Quimera y Fantasma*, el sonido emitido por el saxofón, también se mezcla con los materiales transmitidos por el altavoz. No obstante, en esta obra, el instrumento es manipulado por medio del gesto interpretativo, realizándose una “coreografía” mínima y sumamente precisa en la que las distancias y la posición del instrumento con respecto al altavoz son cruciales. Por otra parte, los materiales proyectados por el altavoz están basados mayormente en grabaciones del propio saxofón. De esta manera, en ocasiones se crea una ambigüedad clara entre el propio sonido del instrumento, los materiales pregrabados y el proceso de filtrado y modulación sonora establecido simultáneamente.

El título de la obra, *Eídon/Eikón*, hace referencia a la teoría de las formas recogida en el diálogo *El Sofista* de Platón. En este texto, se aborda la diferencia entre el conocimiento verdadero y el conocimiento falso a través de las imágenes, asociando lo verdadero al *eikón* (icono) y lo falso al *eídon* (ídolo). Se contraponen, pues, las representaciones arquetípicas y fiables del filósofo (copias) a las representaciones falsas, sin relación con un modelo, de los sofistas (fantasmas, simulaciones). Esta diferencia me resulta particularmente poética y se refleja, de alguna manera, en el proceso establecido en mi obra. El altavoz emite materiales basados en la propia naturaleza sonora del saxofón, pero modificados y transformados de diferentes maneras, constituyendo una suerte de simulacro de la propia parte instrumental. La

interacción entre el saxofón y el altavoz delimita un territorio ambiguo en el que la diferenciación entre el instrumento y los materiales pregrabados es borrosa, frágil, difícil de definir. Es precisamente este proceso de confusión de los sentidos, de “fantasmagoría” en un sentido platónico, lo que se pretende reflejar en la obra. (Paul, 2023).

VI.2.4.2. Génesis, fase de estudio y estreno

La relación entre Abel Paul y el saxofón, por un lado, y con nosotros, por otro, es bastante sólida y con una experiencia considerable. *Eídon/Eikón* es la cuarta obra que dedica el compositor al instrumento, la segunda en su calidad de solista con altavoz³³.

Nuestra experiencia con Paul, así como un vínculo artístico que consta ya de 10 años, han propiciado la necesidad de este encargo, pensado expresamente para el formato de concierto que presentamos.

En la primera fase (videollamada) en diciembre de 2022, se expusieron las líneas curatoriales que han generado *Saxophone +*. En este encuentro, Paul nos propuso escribir para un instrumento que aún no había abordado, el saxofón soprano, a lo cual aceptamos debido a la viabilidad logística del concierto. El saxofón soprano se emplea en otras obras y ya contamos con él dentro de las necesidades instrumentales. La razón es que la fisonomía del instrumento y su mayor libertad de movimiento lo convierten en el más indicado dentro de la familia para la pieza.

En febrero de 2023 (en Madrid), nos reunimos por primera vez para grabar en vídeo todas las respuestas que surgen de la interacción entre el altavoz y el saxofón. El compositor

³³ *Quimera y Fantasma* (2017) para saxofón alto y altavoz dentro de instrumento es la anterior obra escrita para solista. Le preceden *Title 29* (2014) para saxofón alto, percusión y teclado y *Huella y Horizonte* (2015) para saxofón tenor y cinco planchas de metal.

había diseñado numerosas hipótesis interpretativas que se probaron y se escucharon durante las tres horas que duró la sesión. En la fase de prueba, surgieron otras posibilidades, todas ellas nacidas de la práctica en vivo de las propuestas de Paul.

En junio de 2023 (en Málaga), tuvimos la sesión principal dentro del desarrollo de la obra. Durante más de cinco horas, pudimos probar algunos fragmentos escritos, así como nuevas ideas y recursos. En esta sesión, contamos con una reproducción de audio más fidedigna a la actual, formada en su mayoría por sonidos multifónicos procedentes del propio saxofón soprano. En este ensayo, quedaron sentados y clarificados todos los materiales que forman la pieza.

A finales de agosto de 2023, Paul nos entregó la pieza provisionalmente terminada mediante correo electrónico. Aquí comenzó la fase de estudio, que fue mucho más corta de lo habitual, durando algo menos de dos meses hasta el estreno. Durante este tiempo, se dedicó gran parte del estudio a la obra y el intercambio de opiniones, vídeos o llamadas fue constante entre el compositor y los intérpretes. El hecho de que en el encuentro de junio ya hubiera una parte escrita facilitó mucho esta fase, ya que comenzamos familiarizados con algunos materiales y, sobre todo, con la dinámica de la obra.

Los dos días previos al estreno, el 30 de septiembre de 2023, se dedicaron a ensayos intensivos junto al compositor en la misma sala del concierto, la Fundación Amelia Moreno de Quintanar de la Orden (Toledo). Durante estos días se perfeccionó toda la partitura a nivel interpretativo y se realizaron varios cambios en la notación para clarificar la obra. La solución que adoptamos para la instalación del altavoz no fue la más idónea en términos visuales, ya que se incorporó con imanes al atril. Decidimos, para futuros eventos, realizar un soporte específico para el altavoz que permita a la audiencia ver con claridad el movimiento del intérprete.

La obra se estrena en la fecha y lugar citados, pero no se considera concluida. Permanecerá en continua revisión durante, al menos, las primeras representaciones, con el objetivo de pulir detalles y mejorar la interpretación en cada actuación.

VI.2.4.3. Análisis

VI.2.4.3.1. Estructura

Delimitar en secciones claramente diferenciadas obras como *Eídolon/Eikón* no es tarea sencilla, en algunas ocasiones incluso irrelevante. La obra se caracteriza por mantener un discurso de naturaleza horizontal y continuo, lo que conlleva que las transformaciones se desplieguen de manera gradual y pausada a lo largo de su desarrollo. No obstante, para llevar a cabo un análisis coherente y detallado, es necesario examinar la estructura en relación con el material sonoro utilizado y su aplicación en la obra. En este sentido, podemos decir que la estructura de la composición está influenciada por la energía y el movimiento que emanan del uso específico de dicho material.

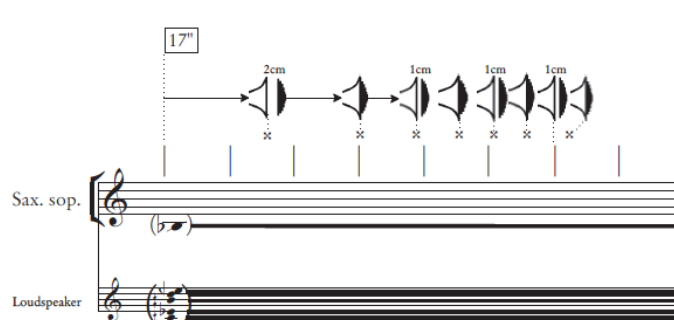
Las siete secciones que vamos a delinear a continuación se dividirán en intervalos de tiempo en lugar de compases, dado que la obra no sigue una estructura métrica convencional, como ha sido la norma hasta este momento.

Tabla 5*Estructura de Eídon/Eikón de Abel Paul.*

1 parte	2 parte	3 parte	4 parte	5 parte	6 parte	7 parte
0 - 2'39"	2'39" - 5'27"	5'27" - 7'27"	7'27" - 9'02"	9'02" - 10'34"	10'34" - 11'45"	11'45" - FIN
0 - 0'53" / 0'53" - 1'40" / 1'40" - 2'39"	2'39" - 3'22" / 3'22" - 3'49" / 3'49" - 4'52" / 4'52" - 5'27"	5'27" - 6' / 6' - 6'29" / 6'29" - 7'12" / 7'12" - 7'27"	7'27" - 8'48" / 8'48" - 9'02"		10'34" - 11'15" / 11'15" - 11'45"	11'45" - 12'24" / 12'24" - 13'18" / 13'18" - FIN

Parte 1. Durante esta sección, el instrumento permanece en silencio y solo modifica el sonido emitido por el altavoz. En ocasiones, esto se logra mediante cambios en las digitaciones, mientras que en otras, se ajusta el movimiento de la campana, acercándola o alejándola para alterar el sonido.

En la primera sección, hasta el minuto 0'53", el sonido longitudinal del multifónico pregrabado es modificado por la distancia de la campana del saxofón al altavoz.

Figura 93*Fragmento de Eídon/Eikón de Abel Paul.*

Nota. Extraído de la partitura. Edición del autor. © 2023 Paul.

También el sonido es transformado con la posición de la embocadura que también ejerce como caja de resonancia.

Durante la segunda sección, que abarca hasta el minuto 1'40'', la obra comienza a ganar ritmo con la introducción del movimiento de las digitaciones. Esto provoca cambios en la longitud del tubo y modifica el sonido que emana del altavoz.

Durante la tercera sección, que abarca hasta el minuto 2'39'', volvemos al sonido más tranquilo del multifónico, pero ahora se combinan dos técnicas que generan un mayor movimiento sonoro. Por un lado, el movimiento anterior de las llaves del saxofón, y por otro, el desplazamiento del instrumento en el plano horizontal, ya sea hacia la izquierda o hacia la derecha del altavoz.

Parte 2. El cambio más notable que ocurre en este punto es la simultaneidad de los sonidos producidos por el saxofón y el altavoz, es decir, el intercambio entre ambos. Esto marca un cambio en la textura, que se vuelve más rica a partir de este momento, pero no en la energía y dinamismo de la pieza.

La primera sección, hasta el 3'22'', está dominada por el multifónico de segunda y el gesto en bisbigliando, que aparecerá más frecuentemente a partir de ahora. A partir de este punto, debemos prestar atención a tres aspectos técnicos: los ya conocidos anteriormente y el sopro hacia el instrumento, que es el generador ordinario de sonido.

La segunda sección nos lleva hasta el 3'49'' y marca la primera escalada climática de la obra, tras la aparición de uno de los elementos más importantes en la pieza: el multifónico con leve acentuación, que fluctúa según la distancia con el altavoz.

La tercera sección coincidiría con la segunda gran sección de esta parte y nos llevaría hasta el final de la misma, aunque aquí diremos que se extiende hasta el 4'52''. Es bastante análoga, motivicamente hablando, a la primera sección de esta segunda parte, con la inclusión de algunos gestos de carácter aéreo.

La cuarta y última sección, hasta el 5'27'', análoga a la segunda sección, nos llevará a un nuevo clímax, mediante la adhesión del trino al multifónico.

Parte 3. Se presenta con un cambio brusco de actividad y grandes dosis de novedad en cuanto a los materiales y al tratamiento energético de la obra, quizá respondiendo ahora a un planteamiento más vertical.

La primera sección, hasta el minuto 6', se caracteriza principalmente por el material en rebote, acelerando o ritardando con *glissando*, tan característico en la música de Paul. Este cambio es producido en todos los niveles, también en el audio pregrabado.

Figura 94

Fragmento de Eídon/Eikón de Abel Paul.

Nota. Extraído de la partitura. Edición del autor. © 2023 Paul.

Con el *slap* del minuto 6 y hasta el minuto 6'29'' entramos en la segunda sección, de factura similar a la anterior pero dominada por la inmersión del sonido *denti*. En realidad, estas dos primeras secciones podrían ser consideradas una única.

La tercera sección nos lleva hasta el minuto 7'12'', realizando variaciones y modificando el material de las dos anteriores. Hasta ese punto, inicia una transición de carácter más horizontal, explorando algunos cambios en los materiales iniciales.

Parte 4. Entramos en la parte con mayor acumulación sonora de la obra mediante nuevamente un *slap*. Es la tercera vez que esta técnica ha dominado la estructura y el ritmo de la pieza.

La primera sección, hasta el 8'48'', es una acumulación cada vez más extrema de multifónicos que oscilan alrededor del altavoz. Las características de los propios multifónicos hacen que la densidad sonora sea muy elevada, ya que tanto el que se produce en vivo como el grabado tienen un rango muy amplio.

La segunda sección, hasta el 9'02'', comienza con una descompresión sonora, de carácter más débil e íntima, que le sirve de transición a la siguiente parte.

Parte 5. Toda esta sección, que no está subdividida en ninguna parte específica, está marcada por el empleo de un nuevo material de ostinato microtonal que acelera y retarda, se acerca y aleja de la fuente sonora pregrabada, intercalado siempre por pequeños interludios formados por delicados *slaps*. La mayor actividad y acumulación nos lleva hasta otro nuevo clímax que cierra la sección en 10'34''.

Parte 6. Compuesta por dos secciones bien diferenciadas, en esta parte volvemos a la sensación de evolución horizontal del sonido.

La primera sección, hasta el 11'15'', sirve de nuevo como descompresión de la densidad sonora y se vuelven a explorar materiales cercanos al inicio de la obra, aunque con mayor velocidad y actividad.

La segunda sección, que nos llevará hasta el minuto 11'45'', está caracterizada por el uso del multifónico largo acentuado, que va aumentando en intensidad hasta alcanzar la dinámica más extrema de la obra, el fortissimo posible.

Parte 7. La última parte es una larga transición al silencio. Consta de tres secciones, aunque bien podría considerarse una unidad.

La primera de ellas, que abarca hasta el minuto 12'24'', consiste en un largo juego que resulta de combinar ciertas digitaciones complejas con el empleo de la embocadura, a menudo desprendida de su función original.

De nuevo, un multifónico de segunda nos introduce en la segunda sección, que se extiende hasta el minuto 13'18'', y que cada vez presenta una mayor actividad y una mayor dilatación de las intervenciones.

La última sección de la obra continúa explorando la transformación de sonidos largos y delicados, al mismo tiempo que intercala ciertos rebotes con *glissando*, un material sobradamente conocido, para finalizar con un *glissando* muy extenso que da la sensación de que el sonido se desvanece.

VI.2.4.3.2. *Materiales*

Es importante destacar que la obra está concebida con la simultaneidad de los materiales que se presentan a continuación, lo que significa que en muchas ocasiones varias técnicas coexisten al mismo tiempo.

VI.2.4.3.2.1. *Con el saxofón. Gestuales*

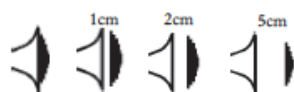
Todos los movimientos escritos en esta obra tienen doble intención, una de modificación sonora y otra visual.

1. Movimiento de distancia³⁴. Uno de los gestos más característicos de la obra es el que se acerca o aleja el altavoz del instrumento, o viceversa. Está cuidadosamente indicado en la partitura y consta de cuatro posiciones, cerrado, a uno, dos y cinco centímetros de distancia.

³⁴ Véase la figura 95.

Figura 95

Leyenda de la gestualidad de la campana con respecto al altavoz en Eidolon/Eikón de Abel Paul.



Nota. Extraído de la partitura. Edición del autor. © 2023 Paul.

2. Movimiento en el plano horizontal. Se trata de mover la campana del instrumento en la dirección indicada en la partitura. Los círculos negros hacen referencia a la situación del saxofón y los blancos al altavoz.

Figura 96

Leyenda de la gestualidad de la campana con respecto al altavoz en Eidolon/Eikón de Abel Paul.



Nota. Extraído de la partitura. Edición del autor. © 2023 Paul.

3. Movimiento circular. Consiste en mover circularmente la campana del instrumento en la dirección que indican las flechas.

Figura 97

Leyenda de la gestualidad de la campana con respecto al altavoz en Eidolon/Eikón de Abel Paul.

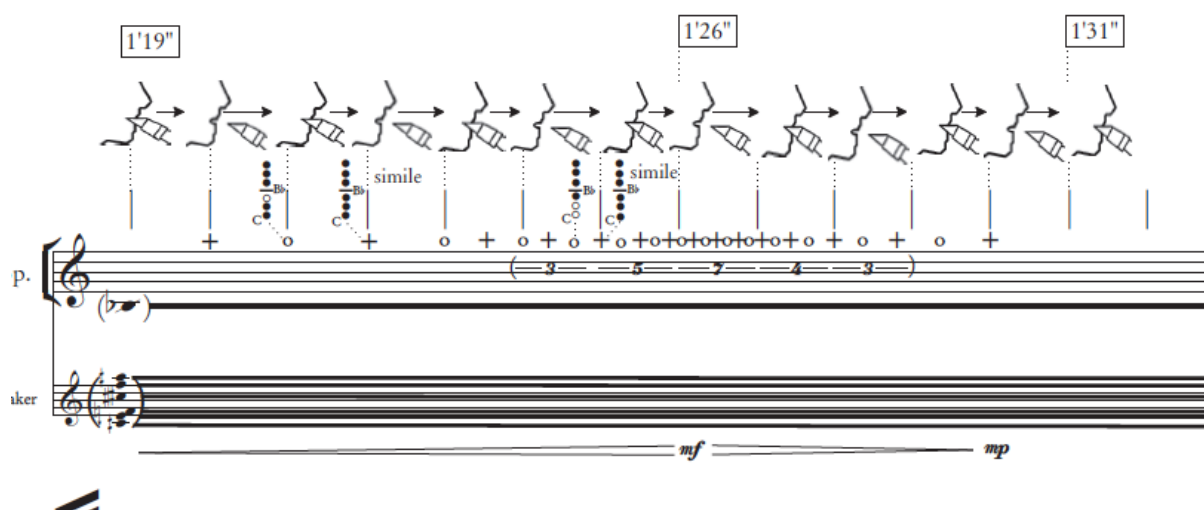


Nota. Extraído de la partitura. Edición del autor. © 2023 Paul.

4. Posición de la embocadura. El hecho de cerrar la embocadura o quitarla genera un sonido diferente en el sonido producido por el altavoz ya que la boca actúa como caja de resonancia.

Figura 98

Fragmento de Eíolon/Eikón de Abel Paul.



Nota. Extraído de la partitura. Edición del autor. © 2023 Paul.

VI.2.4.3.2.2. Desde el saxofón. Sonoros

De alguna manera, todas las acciones realizadas desde el saxofón afectan directamente al sonido emitido por el altavoz, mientras que el saxofón mismo sirve constantemente como filtro de este último.

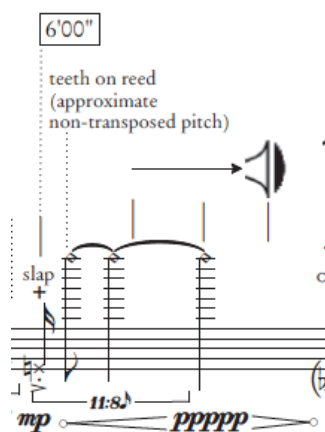
1. Alternancia de digitaciones. Cuando se emplean diferentes posiciones en el instrumento sin soplar se consiguen diferentes variaciones en el sonido que nos llega desde el altavoz³⁵.
2. *Slap*. Material que sirve en numerosas ocasiones de guía estructural de la pieza.
3. Multifónicos. El material más recurrente en la obra, presente de diversas formas, a veces también pregrabado, es el multifónico. Sus tipologías varían entre diferentes familias y se modifican con trinos y acentos.
4. *Bisblygiandi*. La cualidad de este material es el cambio de color, una especie de microtonalidad tímbrica.

³⁵ Véase figura anterior.

7. Sonido de dientes en la caña.

Figura 101

Fragmento de Éidolon/Eikón de Abel Paul.

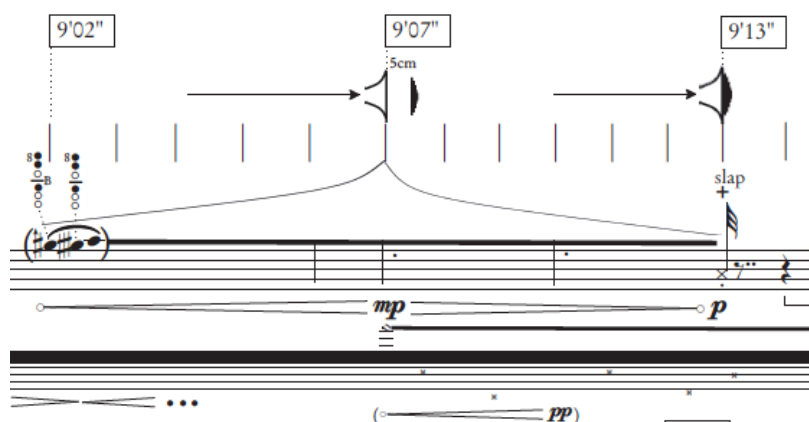


Nota. Extraído de la partitura. Edición del autor. © 2023 Paul.

2. Ostinato microtonal con *accelerando* y *ritardando*. Como se puede apreciar en la figura, se trata de una alternancia de tres notas que se repiten y aceleran conforme la línea superior asciende, o disminuyen su velocidad conforme desciende. Este material también se presenta sin soplo, con la alternancia de digitaciones únicamente.

Figura 102

Fragmento de Éidolon/Eikón de Abel Paul.



Nota. Extraído de la partitura. Edición del autor. © 2023 Paul.

VI.2.4.4. *A posteriori*

Tratándose de una obra de gran dificultad interpretativa estamos aún buscando una forma de hacer la interpretación de la obra más práctica y económica. En el concierto de estreno, el propio compositor actuó como asistente para pasar las páginas, algo que podría resolverse con una *tablet* y un pedal. También se está considerando la mejor ubicación para el altavoz, con el objetivo de crear una escena más ordenada y comprensible para el público. Por su reciente creación es una obra que todavía está en aprendizaje y revisión.

VI.2.5. *Disappeared Quipu[s]*

VI.2.5.1. Ficha

Compositor: Camilo Méndez Sanjuan (1894)

Plantilla: Ambiente para saxofón alto y objetos colgantes

Creación: octubre de 2022 a septiembre de 2023

Estreno: Encuentro de artistas de la Fundación Amelia Moreno, Quintanar de la Orden (Toledo).

Duración: 09'18''

Rider técnico: La estructura de objetos colgantes³⁶ que compone el ambiente instrumental creado donde se conecta el saxofón requiere de los siguientes materiales e instrumentos:

³⁶ Véase Figura 103.

Figura 103

Estructura para el ambiente sonoro de Disappeared Quipu[s].



Nota. Fotografía tomada durante el ensayo para el estreno por el autor. Fundación Amelia Moreno, 2023.

1. Estructura o soportes metálicos.
2. Tres *spring drums* de diferentes tamaños (Recomendación: Remo 6" x 6", Remo 4" x 10" y Remo 2,32" x 7"). Pueden verlos en la Figura siguiente:

Figura 104

Diferentes spring drums para Disappeared Quipu[s].



Nota. Fotografía tomada durante el ensayo para el estreno por el autor. Fundación Amelia Moreno, 2023.

3. *Slinky* metálico.

4. Al menos dos muelles de dos metros cada uno.

5. Garrafa para agua y manguera del diámetro del tudel del saxofón tenor (3/4").

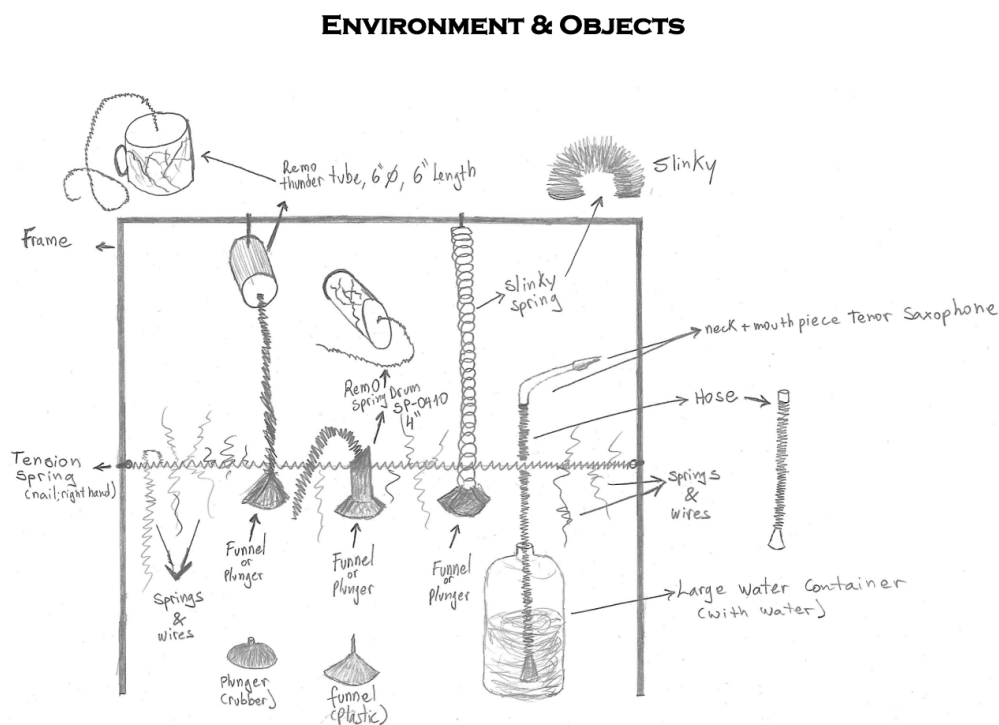
6. Tudel, boquilla y caña de saxofón tenor.

7. Muelles y alambres para completar la instalación³⁷.

³⁷ Para la guía de instalación del ambiente véase la Figura 105.

Figura 105

Esquema de instalación del ambiente sonoro de *Disappeared Quipu[s]*.



Nota. Extraído de la partitura. Edición del autor. © 2023 Méndez.

Texto del autor:

El ciclo *Disappeared Quipu[s]* fue resultado del proyecto *Post-Colonial Recherche*; una colaboración con *Ensemble Recherche* comisariada por *Bongani Ndodana-Breen*. Las obras están inspiradas y basadas en la instalación de la artista y poeta chilena Cecilia Vicuña. Los *quipu* eran objetos complejos utilizados por las antiguas comunidades andinas para mantener registros y comunicar información. El *quipu* consta de cordones anudados de diferentes colores y longitudes. La información se codificó colocando los nudos en diferentes posiciones, ajustando las longitudes de los diferentes cordones y utilizando hebras de diferentes colores. Estos objetos también eran formas de registrar la actualidad, recordar el pasado y en el caso de Vicuña

imaginar el futuro. Los *quipu* fueron prohibidos por los españoles durante la colonización de América del Sur. En su instalación, Vicuña colgó enormes hebras de lana anudada del techo del espacio de exposición, evocando los antiguos *quipu*.

En *Disappeared Quipu[s]*, un entorno para saxofonista y objetos colgantes, se canaliza la instalación de Vicuña creando una colección de 7 *Quipu* musicales que consisten en nudos (texturas de percusión) y hebras/cuerdas (texturas sostenidas y notas largas) que se pueden interpretar en cualquier orden, pero siempre como un solo movimiento, por lo tanto todos los *Quipu[s]* deben interpretarse *attacca* y las transiciones entre *Quipu[s]* deben ser lo más suaves y continuas posible. Bajo ninguna circunstancia el trabajo debe realizarse de tal manera que los cambios de *Quipu[s]* se perciban como tales. Para reforzar la idea de *Quipu*, también se modifica y expande el saxofón (usando objetos colgantes) para crear un *Quipu* físico interpretado por el saxofonista. (Méndez, 2023).

A continuación, se adjunta el poema que sirve de inspiración al compositor para la creación del ciclo:

La indeterminación, la musicalidad
del movimiento de algunas hierbas
abandonadas a sí mismas
doradas de sequedad
a causa de una emoción
que sufrió su dueña
que antes se ocupaba
tan tiernamente del alelí
y ahora ha dejado

que todo crezca

y solo visita el jardín

para dejarlo languidecer.

Azaroso y muelle

todo se ha cansado

y vive por casualidad. (Vicuña, 1983, pp. 33-34).

VI.2.5.2. Génesis, fase de estudio y estreno

Nuestra relación con Camilo Méndez Sanjuán se remonta al año 2013, cuando nos conocimos en el *Festival Impuls Academy* de Graz, Austria. En este encuentro, establecimos contacto e intercambiamos ideas sobre nuestras posturas artísticas. Fruto de este intercambio creativo, nacieron dos obras: *Minimáquina II*, para saxofón tenor, percusión y piano, estrenada en 2014; y *Flexidra*, para saxofón barítono, estrenada en 2015. Esta última obra forma parte de nuestro proyecto discográfico *Solitaire* y se ha convertido en una de las piezas más interpretadas por nosotros en diversos festivales y salas de concierto.

Las obras mencionadas propiciaron que la relación artística y personal entre nosotros se acentuara durante esos años. Esto nos llevó a contar con la participación de Méndez de manera inmediata en nuestro proyecto de investigación artística, *Saxophone +*.

La primera fase de planificación de la obra, que se desarrolló entre marzo y junio de 2020, consistió en la presentación del proyecto al compositor. En esta fase, se le invitó a crear una pieza que incorporara la gestualidad como elemento fundamental, manteniendo al mismo tiempo la marca artística de Méndez: la transformación del sonido de los instrumentos tradicionales.

En esta primera fase, y a través de videollamadas, se comenzó a perfilar la idea de escultura sonora. Se plantearon diferentes maneras de financiación y se exploraron opciones de búsqueda de residencia artística para llevar a cabo el proyecto.

La segunda fase, dedicada a la composición, no se iniciaría hasta finales de 2022 y se extendería hasta julio de 2023. El desarrollo de la obra fue posible gracias a la concesión de la residencia artística de la *Fundación Bogliasco*. En esta fase, además de la composición en sí misma, se realizó una exploración exhaustiva de las posibilidades sonoras y de instalación que ofrecía y requería el entorno.

La tercera fase, dedicada al estudio y ensayo performativo, se desarrolló entre julio y septiembre de 2023. En esta fase, el compositor nos remitió la pieza provisionalmente terminada por correo electrónico. A partir de este momento, se dio inicio al estudio y la investigación sobre cómo hacer funcional la gestualidad necesaria para la interacción con los instrumentos y objetos colgantes. Se dedicó gran parte del tiempo al estudio de la obra, y el intercambio de opiniones, vídeos y llamadas entre el compositor y los intérpretes fue constante.

La cuarta fase abarcó los cuatro días previos al estreno, que tuvo lugar el 30 de septiembre de 2023, y el propio concierto. Estos días se dedicaron a ensayos intensivos junto al compositor en la sala donde se celebraría el evento: la *Fundación Amelia Moreno de Quintanar de la Orden* (Toledo). Durante este tiempo, se perfeccionó la partitura a nivel interpretativo y se llevaron a cabo todos los ajustes necesarios para la interacción con la instalación.

La obra se estrenó en la fecha y lugar mencionados, pero no se considera concluida. Permanecerá en continua revisión durante, al menos, las primeras representaciones, con el objetivo de mejorar detalles interpretativos y sonoros en cada actuación.

VI.2.5.3. Análisis

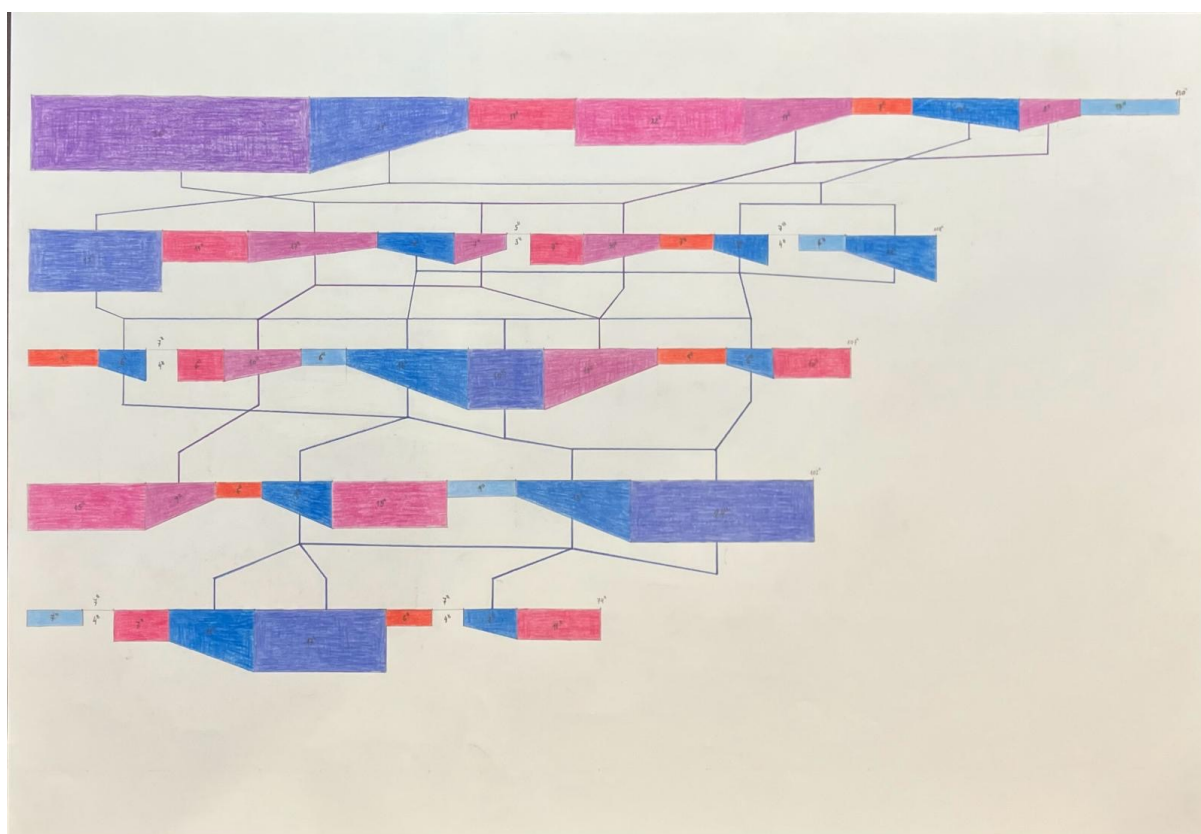
VI.2.5.3.1. Estructura

La obra se estructura en siete *Quipu[s]* que pueden combinarse a gusto del intérprete. En nuestro caso, no existe una solución única, sino que alternamos la combinación de partes según el concierto. Cada parte tiene una estructura y temporalidad similar, lo que facilita la combinación de las mismas. Proponemos iniciar con la posibilidad siguiente: III - V - I - IV - VI - II - VII.

A continuación se presenta un análisis estructural de la obra.

Figura 106

Análisis estructural y material de Disappeared Quipu[s].



Nota. Material de trabajo del autor. © 2023 Méndez.

VI.2.5.3.2. *Materiales*

Dada la naturaleza compositiva de la obra, son los materiales los que articulan y estructuran la pieza. A continuación, se presenta una descripción de cada uno de ellos, los cuales siempre se presentan bien diferenciados.

1. Desde el saxofón sin ninguna modificación:

A. Multifónicos. El material multifónico es una constante en la obra, presente tanto en su forma original como transformado por la interacción con los objetos colgantes. De hecho, todos los sonidos de la obra contienen material multifónico de una manera u otra³⁸.

2. Modificados por los diferentes *Spring drums*.

A. Trinos. La interacción del sonido del *batimento* del trino con el saxofón produce sonidos multifónicos, y ésta a su vez propicia la resonancia del instrumento de percusión con su muelle, generando un sonido complejo compuesto.

Figura 107

Fragmento de Disappeared Quipu[s].

The image shows a musical score for a saxophone and a hanging spring drum. The saxophone part is written on a single staff with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 8/8. The tempo is marked 'subito' with a quarter note equal to 84. The saxophone part consists of a series of notes with dynamic markings: *pp*, *p*, and *pp*. The hanging spring drum part is shown as a waveform below the saxophone staff, indicating its rhythmic pattern.

Nota. Extraído de la partitura. Edición del autor. © 2023 Méndez.

³⁸ Consultar Anexo IX para la tabla de multifónicos empleados.

B. *Slaps*. Se presentan diferentes tipos de *slap* desde el más seco y cerrado a el más abierto, pasando por todos los grados que resultan de sus transiciones. Se pretende buscar la modificación y la resonancia dentro del *spring drum*.

Figura 108

Fragmento de Disappeared Quipu[s].



Nota. Extraído de la partitura. Edición del autor. © 2023 Méndez.

C. Ruido de llaves. La alternancia del sonido producido por las llaves del saxófón produce una resonancia en el instrumento colgante de percusión.

D. *Teeth on reed*. La presión de los dientes en la caña produce un sonido o varios sonidos muy agudos en el instrumento, los cuales son transformados por el *spring drum*.

En el siguiente fragmento puedo observar ambos materiales y su combinación.

Figura 109

Fragmento de Disappeared Quipu[s].

The image shows a musical score for a saxophone and a spring drum. The saxophone part is written in 8/8 time and includes markings for 'random key clicks' and 'random key clicks + teeth on reed'. The spring drum part is written in 8/8 time and shows a continuous rhythmic pattern. The score is divided into measures by vertical bar lines. At the bottom, there is a page number 'Página 2 de 3' and a search icon.

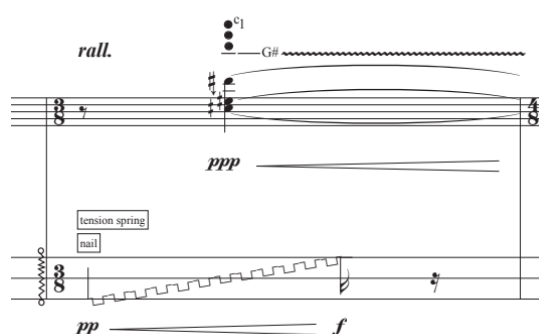
Nota. Extraído de la partitura. Edición del autor. © 2023 Méndez.

3. Muelles. El muelle horizontal se convierte en un elemento activo en la obra, siendo tocado por el intérprete en diferentes momentos. Esta interacción busca aprovechar dos

aspectos fundamentales: la acción del intérprete sobre el muelle horizontal genera sonidos y vibraciones que se transmiten a la estructura de objetos colgantes, y la resonancia de la estructura amplifica y transforma estas vibraciones, creando una amplia gama de sonidos.

Figura 110

Fragmento de Disappeared Quipu[s].

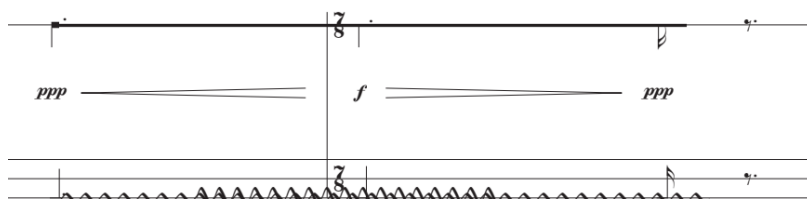


Nota. Extraído de la partitura. Edición del autor. © 2023 Méndez.

4. Sonidos en el agua. La interacción entre la boquilla y el tudel del saxofón tenor y una manguera sumergida en agua genera una variedad de sonidos, principalmente multifónicos. La resistencia del agua en la manguera modifica la columna de aire del saxofón, creando una gama de sonidos nuevos y complejos. Su busca expandir el rango expresivo del instrumento.

Figura 111

Fragmento de Disappeared Quipu[s].



Nota. Extraído de la partitura. Edición del autor. © 2023 Méndez.

VI.2.5.4. *A posteriori*

Se busca una configuración de la obra que optimice su viabilidad en diversos aspectos. En primer lugar, se persigue una mayor economía en el montaje y la calibración de los objetos, simplificando estos procesos y reduciendo costes. En segundo lugar, se busca facilitar el transporte de la obra, adaptándola para que pueda ser trasladada sin dificultades a grandes distancias del estudio original. Ambas mejoras contribuirán a la viabilidad de la obra para ser interpretada en diferentes contextos y espacios.

En la actualidad, estamos programando una grabación del ciclo para el sello *Calle440*.

VI.3. Discusión

Como hemos visto, la presente investigación ha generado una diversidad de resultados que no pueden ser analizados desde una única perspectiva. Se requiere una mirada amplia y multifacética para comprender la riqueza y complejidad del concierto/obra *Saxophone +*, objeto central de la investigación. A partir de este producto central, se desprenden otros resultados relevantes como las obras compuestas, las técnicas desarrolladas, las soluciones propuestas y el diseño escenográfico del concierto.

Tras estos años de investigación y creación del concierto, concebido siempre como una obra artística, hemos obtenido unos resultados que distan mucho de nuestra idea inicial. Esta se centraba en el saxofón como instrumento y sus nuevas posibilidades sonoras y gestuales, pero pronto derivó hacia un pensamiento más amplio, en nuestra opinión más interesante a nivel de investigación artística: un concierto escénico. *Saxophone +* engloba todos los aspectos que fueron objeto de estudio al inicio de la investigación, pero nos aporta una mirada más rica, la cual nos ha hecho crecer como músicos, artistas e investigadores. Pensar un concierto como un todo no es algo nuevo, pero era necesario para que la relación entre las obras cobrase sentido.

La creación de las seis composiciones musicales –las tres de nueva creación, las dos creadas al inicio de esta tesis y la adaptación de la obra de Sciarrino– constituye una de las consecuencias más notables de la investigación. A lo largo del trayecto creativo, hemos tenido la oportunidad de experimentar un crecimiento junto a otros artistas, reencontrarnos y redescubrir a diario nuestro instrumento y diseñar una nueva vía para ponerlo al servicio de la creación y del arte.

Tras el gran peso mostrado por el hecho artístico, queremos destacar un resultado crucial en nuestra trayectoria: el descubrimiento y perfeccionamiento de nuestra relación con el mundo académico. La creación de un objeto artístico a partir de la documentación y análisis académico, como el realizado en esta tesis, es una tarea compleja que ha supuesto un reto importante. A lo largo del proceso, hemos aprendido a:

1. Integrar la investigación y la creación: Hemos desarrollado la capacidad de combinar el rigor académico con la libertad creativa, logrando que se complementen y enriquezcan mutuamente.
2. Comunicar nuestro trabajo: Hemos aprendido a comunicar de forma efectiva nuestro proceso creativo y los resultados de la investigación a un público académico, utilizando un lenguaje claro y preciso.
3. Defender nuestro trabajo: Hemos adquirido la capacidad de defender nuestro trabajo ante la comunidad académica, argumentando su valor y originalidad.

Esta experiencia ha sido enriquecedora y nos ha permitido:

1. Fortalecer nuestra identidad como artistas e investigadores: La interacción con el mundo académico nos ha ayudado a comprender mejor nuestro rol como artistas dentro del contexto académico.

2. Ampliar nuestra red de contactos: Hemos establecido relaciones con otros investigadores y artistas, lo que ha ampliado nuestras posibilidades de colaboración y desarrollo profesional.
4. Contribuir al desarrollo del conocimiento: Nuestra investigación ha aportado nuevos conocimientos al campo de la música y la creación artística.

En definitiva, el desarrollo de esta tesis ha supuesto un crecimiento personal y profesional significativo. La experiencia nos ha permitido establecer una relación fructífera con el mundo académico, lo que ha enriquecido nuestro proceso creativo y ha contribuido al desarrollo del conocimiento.

En los epígrafes anteriores, se presentaron los resultados de la investigación, los cuales invitan a reflexionar sobre la necesidad de explorar nuevos formatos de concierto. Si bien el formato tradicional de auditorio con escenario y público diferenciado ha demostrado su eficacia durante siglos, no podemos ignorar las transformaciones sociales y las nuevas tendencias artísticas que exigen replantearnos la experiencia musical.

Siguiendo las palabras de Sloboda (2017): “La música de nueva creación puede ser desafiante para la audiencia media, por lo que necesitamos encontrar formas de hacerla más accesible” (p. 34), pensamos que es vital ofrecer formatos que atraigan a un público nuevo, especialmente a las generaciones jóvenes, a las salas de concierto. La música de nueva creación, con su carácter experimental, puede resultar desafiante para la audiencia media. En este sentido, la experiencia nos indica que los conciertos tradicionales de música "contemporánea" suelen presentar dificultades para ciertos públicos (Sloboda, 2016).

El objetivo no es facilitar la escucha de la música "contemporánea", sino integrarla en una dramaturgia que supere la mera presentación de piezas musicales. Buscamos crear una experiencia de concierto diferente que envuelva al público y lo haga partícipe de un viaje

sensorial. Adaptando a nuestra idea de concierto el concepto central del teatro post dramático de Lehmann, no buscamos contar una historia, sino crear una experiencia. En nuestro concierto el espectador es una parte fundamental y activa, el cual a su vez, participa del significado (Lehmann, 2004)

Influenciados de nuevo por Sloboda (2016), la reinterpretación del formato de concierto tradicional es para nosotros una necesidad para atraer nuevas audiencias y cambiar la percepción y recepción de la música "contemporánea". La propuesta de un formato escénico multisensorial busca crear una experiencia artística integral que cambie el modelo de escucha del público, haciéndole partícipe de una forma más activa en el concierto.

La presente propuesta artística se caracteriza por la creación de música nueva para saxofón, la cual implica una reinterpretación de la gestualidad y aproximación al instrumento. Esta decisión no se considera una condición indispensable para la creación de un concierto como obra artística, sino que se enmarca dentro del contexto específico de esta investigación, donde la exploración de nuevas posibilidades sonoras del saxofón es un eje fundamental.

Durante nuestra investigación hemos tenido siempre en mente ideas fundamentales como las de Kandinsky (1912): "La experimentación es el alma del arte. Sin ella, el arte se estanca y se vuelve irrelevante" (p. 81). En este caso particular, la creación de música nueva era un componente esencial de la tesis doctoral, ya que estaba directamente relacionada con la exploración de una nueva aproximación al saxofón. Esta decisión permitió profundizar en las posibilidades expresivas del instrumento y desarrollar un lenguaje musical único.

Se invita al lector a considerar la posibilidad de utilizar música preexistente, abordándola desde una perspectiva diferente. La reinterpretación de obras ya escritas desde una óptica nueva puede generar resultados creativos y de gran valor artístico, no siendo necesaria su modificación, sino su integración en el concierto. Este ha sido un aspecto de

interés para los artistas y programadores en los últimos años. Tenemos el ejemplo del ciclo de conciertos de la *Fundación Juan March, Aula de (re)estrenos* y es uno de los temas centrales de estudio de Lessing (2008).

La propuesta abre un debate que va más allá de los estilos musicales. Se argumenta que la creación de un objeto artístico creativo e identitario no exige que todas las herramientas que lo componen sean de corte experimental o novedoso en términos estéticos. La clave reside en la resignificación de elementos preexistentes.

Las técnicas extendidas son llaves que abren puertas a dimensiones sonoras desconocidas. Al experimentar con ellas, desafiamos las normas y descubrimos nuevos mundos de expresión musical que nos llenan de inspiración (Cage, 1981). Abordamos así el debate sobre la necesidad o no de descubrir nuevas formas de empleo de un instrumento, específicamente, las E.T. Pensamos que los instrumentos tradicionales son fuentes inagotables de recursos sonoros y expresivos, lo que justifica la búsqueda de nuevas técnicas. Los instrumentos tradicionales albergan un sinfín de posibilidades sonoras y expresivas que aún no han sido exploradas a fondo. La búsqueda de nuevas técnicas permite ampliar el repertorio y las posibilidades creativas del instrumento.

La exploración de E.T. no solo amplía el repertorio, sino que también puede mejorar el dominio de las técnicas tradicionales. Al comprender mejor las posibilidades del instrumento, el intérprete puede desarrollar un mayor control y precisión en su ejecución.

Las ideas expuestas anteriormente son aplicables a todas las herramientas tecnológicas y escenográficas que intervienen en *Saxophone +*. De acuerdo con Stockhausen: “La tecnología nos ofrece nuevas herramientas para crear música que nunca antes fue posible. Debemos usar estas herramientas para expandir los límites de la expresión musical” (DeLio, 1985, p. 34). Estas herramientas son recursos que están a disposición del intérprete y

pueden ser utilizadas para crear nuevas experiencias musicales. Sin embargo, su uso no es obligatorio ni debe ser gratuito. La decisión de incorporar estas herramientas debe estar siempre motivada por la idea artística de la obra o el concierto.

Es importante destacar que la presente tesis es fruto de una intencionalidad creativa y experimental. La búsqueda de nuevas formas de expresión musical ha sido un eje fundamental del proyecto, lo que ha guiado la elección de la metodología y la elaboración de los resultados.

Sin embargo, las ideas y estrategias desarrolladas en esta tesis podrían ser aplicadas a investigaciones artísticas menos experimentales desde el punto de vista musical. La exploración de nuevas técnicas instrumentales, la reinterpretación de obras preexistentes y la creación de formatos de concierto innovadores son conceptos que pueden ser adaptados a diferentes estilos y géneros musicales. Se considera que la aplicación de estos principios a investigaciones menos experimentales puede conducir a la obtención de resultados exitosos para los músicos.

Es importante tener en cuenta que la aplicación de la tesis a investigaciones menos experimentales requerirá una adaptación a las necesidades específicas de cada caso. El investigador deberá determinar qué aspectos de la tesis son relevantes para su proyecto y cómo pueden ser implementados de manera efectiva.

CAPÍTULO 7. CONCLUSIONES, PROPUESTAS

DE FUTURO Y LÍMITES DE LA

INVESTIGACIÓN

En este apartado nos centraremos primero en analizar las conclusiones a las que hemos llegado conforme a cada objetivo de la investigación.

A. Objetivos generales

1. Estudiar la situación del concierto tradicional, así como la demanda social del arte en la actualidad.

La investigación nos revela que el formato tradicional de concierto no satisface las necesidades y expectativas de una parte del público actual. Esto nos ha conducido a la redefinición del formato de concierto, incorporando elementos de otras disciplinas artísticas o utilizando nuevas tecnologías. La tesis explora cómo la tecnología puede ser utilizada para mejorar la experiencia del concierto.

2. Emplear la educación audiovisual, las nuevas tecnologías en la composición musical en el concierto didáctico donde el público sea partícipe del acto artístico.

Si bien la investigación inicialmente se planteaba con un enfoque educativo, a través del desarrollo del proyecto se evidenció la necesidad de reorientar el camino hacia una perspectiva más experimental. Esta decisión se tomó con el objetivo de explorar las posibilidades de aplicar la tecnología a un tipo de concierto diferente, menos didáctico en su enfoque, pero con un fuerte componente escénico que permitiera una mayor participación activa del público.

3. Conformar un concierto que ofrezca una experiencia atrayente para el público.

Es fundamental conocer las características, intereses y expectativas del público para el que se diseña el concierto. Éstas no siempre han sido tomadas en cuenta, hay una finalidad mayor que el público, el arte. En definitiva, la conformación de un concierto atractivo para el público ha requerido una planificación cuidadosa y la atención a diversos aspectos como la selección del repertorio, el diseño del espacio escénico, la incorporación de elementos visuales, la interacción con el público y la promoción del evento. La evaluación de la experiencia del público y la búsqueda de la innovación han sido claves para nuestro concierto.

B. Objetivos específicos

1. Generar un conjunto de obras para saxofón y medios electrónicos o escénicos.

En concreto, la investigación ha dado lugar a la creación de cinco obras que, además del saxofón, integran la electrónica, el vídeo, diversos instrumentos de percusión, altavoces y, por supuesto, la gestualidad. Fruto de este trabajo ya han surgido nuevas colaboraciones y proyectos entorno a *Saxophone +*, como es el caso de la nueva obra para saxofón y electrónica que compondrá Helga Arias con nosotros en el *SWR Elektronische Studio* de Freiburg.

2. Estudiar las posibilidades escénicas con el instrumento.

La investigación ha evidenciado un notable aumento en la relevancia de la gestualidad y la escenificación tanto en las obras creadas como en aquellas preexistentes. Si bien se ha progresado considerablemente desde el inicio de la tesis, se considera que el campo de la gestualidad y la escenificación en el saxofón aún ofrece un amplio terreno por explorar y descubrir. Las posibilidades de este campo son vastas y prometedoras, con un gran potencial para el desarrollo de nuevas y originales formas de expresión musical.

3. Evolucionar las formas de expresión con el saxofón.

Consideramos que el objetivo de ampliar las posibilidades interpretativas del saxofón se ha logrado con creces. La investigación ha abierto nuevas y diversas vías para explorar el instrumento, redefiniendo su papel en la música contemporánea. Ejemplos concretos de estas nuevas posibilidades son:

1. Interpretación sin saxofón: Se han desarrollado técnicas para crear la ilusión del sonido del saxofón utilizando la fonética.
2. Coreografías: La interpretación del saxofón se ha integrado con el movimiento corporal, creando una experiencia musical innovadora.
3. Modificaciones del instrumento: Se han diseñado y construido nuevos instrumentos que amplían las posibilidades sonoras del saxofón tradicional.
4. Interacciones con otros instrumentos: Se han explorado nuevas formas de interacción del saxofón con otros instrumentos, como la percusión, la electrónica o el vídeo.

En definitiva, la investigación ha contribuido a una revalorización del saxofón como instrumento versátil y adaptable a diferentes contextos musicales. Se han creado nuevas posibilidades para la expresión musical, abriendo un camino prometedor para el futuro del saxofón.

A lo largo de la investigación, también hemos buscado responder a las preguntas que nos planteamos al inicio. Si bien hemos encontrado algunas respuestas que corroboran nuestras inquietudes iniciales, otras aún persisten, lejos de resolverse han surgido nuevos interrogantes. Por lo tanto, consideramos que este proceso no ha concluido, sino que apenas ha comenzado. Nuestro objetivo es continuar explorando y abriendo nuevos horizontes y perspectivas para la música y el arte actual.

En este sentido, la investigación ha sido un punto de partida fundamental para:

1. Comprobar algunas de nuestras hipótesis iniciales.
2. Identificar nuevas preguntas que requieren ser investigadas.
3. Desarrollar nuevas ideas y perspectivas sobre la música y el arte actual.

Estamos convencidos de que este camino de exploración continuará brindándonos nuevas respuestas, conocimientos y posibilidades creativas.

VII.1. Limitaciones del estudio y propuestas de futuro

Las colaboraciones artísticas con compositores, específicamente en el contexto de encargos de creación, suelen implicar una remuneración económica. En este sentido, la principal limitación que ha enfrentado el desarrollo de este proyecto ha sido la escasez de recursos financieros adecuados.

A pesar de las limitaciones económicas, no se ha descuidado la selección de la música a trabajar. De hecho, la escasez de recursos ha impulsado un enfoque más creativo y estratégico en la búsqueda de colaboradores. Se ha optado por plantear el proyecto a compositores de talla internacional de una manera atractiva y desafiante, con el objetivo de involucrarlos activamente en el proceso creativo.

La limitación temporal ha sido un factor importante a considerar en el desarrollo de este proyecto. Al tratarse de una tesis doctoral, se ha debido ajustar el alcance y la profundidad del trabajo a la duración disponible, teniendo en cuenta que parte del proyecto ya se encontraba en desarrollo desde hace años. La planificación y el diseño del proyecto han sido cuidadosamente elaborados en función de los recursos temporales disponibles.

La falta de una trayectoria de largo recorrido en el campo de la investigación artística ha representado una limitante significativa en el desarrollo del presente proyecto. Esta carencia ha exigido un volumen de trabajo considerablemente mayor al habitual, impulsando la creación de una metodología mixta adaptada a las necesidades específicas de nuestra investigación.

La escasa oferta de festivales de música contemporánea representa un obstáculo significativo para la difusión de nuestro proyecto. La dificultad para programar el concierto dentro de estos eventos limita considerablemente las posibilidades de dar a conocer nuestra obra a un público especializado y de generar un impacto significativo en la escena musical actual.

De cara al futuro, se propone la realización del concierto en diversas ocasiones, con el objetivo de obtener un aprendizaje enriquecedor a partir de la experiencia y explorar nuevas posibilidades para el formato del concierto escénico. Esta estrategia permitirá no solo afinar la puesta en escena y la interacción con el público, sino también abrir un camino hacia la creación de nuevos conceptos de concierto que reimaginen la experiencia musical en un contexto performativo e interdisciplinar.

En el marco de una nueva línea de trabajo, se ha iniciado la colaboración con compositores como Helga Arias para la creación de nuevas piezas musicales. Estas obras se integran de manera natural al repertorio de Saxophone +, pero a la vez representan un paso hacia un nuevo concepto de concierto escénico.

Paralelamente al desarrollo de la presente tesis, se han presentado otros conciertos escénicos en colaboración con *K-Os Groups* en el marco del *Instituto de Investigaciones Artísticas Katarina Gurska*. Entre estos conciertos destacan *Impossible Translations* y *Transmutaciones*.

Esperamos y recomendamos que se realicen investigaciones futuras cercanas para abordar las limitaciones de este estudio y ampliar nuestro conocimiento.

Referencias

- Abramović, M. (2016). *The cleaner*. Phaidon.
- Adorno, T. W. (2003). *Filosofía de la nueva música* (12ª ed.). Akal.
- Adell, J. E. (2004). Música y tecnología: Sobre las transformaciones discursivas en la música popular contemporánea. *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*, 12-18.
- Aleixandre, V. (1944). *Sombra del paraíso*. Ediciones Adán.
- Aleixandre, V. (1990). *Sombra del paraíso*. Castalia.
- Aleixandre V. (1968), *Obras Completas*, Aguilar.
- Aracil, J. (2019). La gestualidad en la música para saxofón del siglo XXI: Una aproximación desde la práctica interpretativa. *Revista de Musicología*, 42(2), 445-464.
- Arditi, I. & Platz, R. (2012). *The Techniques of violin Playing*. Bärenreiter-Verlag.
- Assis, P. de (2018). *Logic of experimentation: Reshaping music performance in and through artistic research*. Leuven University Press.
- Auslander, P. (2022). *Liveness: Performance in a mediatized culture*. Taylor & Francis.
- Balzac, H. de. (2018). *Le Chef-d'oeuvre inconnu*. Éditions Gallimard.
- Bernal, A. (2015). ¿Es el arte sonoro la nueva música? *Sul Ponticello*, 20(2), 1-14.
- Berio, L. (1998). *Música y palabra: Textos y conferencias*. Ediciones Siruela.
- Bishop, C. (2006). *Collaboration in contemporary art: Tensions in authorship and ownership*. Thames & Hudson.

- Bokman, T. R. (2015). *Understanding and Implementing Extended Saxophone Techniques*. [Tesis University of Akron].
- Boulez, P. (1978). Technology and the Composer. *Leonardo*, 11(1), 59-62.
doi:10.2307/1573509
- Buchmann, B. (2010). *The Techniques of Accordion Playing*. Bärenreiter-Verlag.
- Bunge, M. (1959). *La ciencia, su método y su filosofía*. Editorial Sudamericana.
- Cádiz, R. (2008), Propuestas Metodológicas para el Análisis de Música Electroacústica, *Revista Resonancias*, No.23, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Cámara, P. P. [PedroPabloCamaraToldos] (27 de mayo de 2013). *El Poeta (Paraíso)*. Matías Far [Video]. YouTube. <https://acortar.link/crQ90l>
- Cámara, P. P. [PedroPabloCamaraToldos] (10 de noviembre de 2014). *Materia Oscura*. Nadir Vassena [Video]. YouTube. <https://acortar.link/Ayu86O>
- Cámara, P. P., Monreal, I. M., del Mar Molero Jurado, M., Martín, A. B. B., del Mar Simón Márquez, M., & Martínez, Á. M. (2022). Innovación en el aprendizaje del saxofón: las técnicas extendidas. En *Innovación Docente e Investigación en Arte y Humanidades: Experiencias de cambio en la Metodología Docente*. (12/30/22 ed., pp. 31–52). Dykinson, S.L.
- Campbell M. (2015), Timbre (i), *Grove Music Online*, Oxford University Press.
- Cage, John. (1981). *Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles*. Monte Avila.
- Capellino, R. & Posadas, A. (2018). *Nuevas perspectivas en torno al saxofón. De la exploración sonora a la composición*. Sis i Set Edició de Música.
- Carey, J. (2007). *Para qué sirven las artes*. Taurus.

- Cascone, K. (2000). Las estéticas del error: Las tendencias “post-digitales” en la música contemporánea por computador [Esthetics of Error: Post-Digital Tendencies in Contemporary Computer Music]. *Computer Music Journal*, 24(4), 12-18. (Traducido por loop y con la colaboración de Juan Carlos Blancas)
- Cherry, A. (2009). *Extended Techniques in Trumpet Performance and Pedagogy*. [Tesis University of Cincinnati].
- Cladel, J. (1903). *Auguste Rodin pris sur la vie. Éditions de l'Art ancien et moderne*. (Citado en Rodin, A., & Cladel, J., 2023)
- Cook, N. (2013). *Beyond the score: Music as performance*. Oxford University Press.
- Cook, N. (2019). *Music: A very short introduction* (2nd ed.). Oxford University Press.
- Dalcroze, É. J. (1920). *Rhythmic Gymnastics: The Basis of Education by Movement*. G. Allen & Unwin.
- De Pablo, L. (1968). *Aproximación a una estética de la Música contemporánea*. Ciencia Nueva.
- Dean, R. (2009). *The Cambridge companion to the saxophone*. Cambridge University Press.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Paidós.
- DeLio, T. (1985). *Electronic Music: A Theoretical and Historical Introduction*. Pendragon Press.
- Dibelius, U. (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. Akal música.
- Diderot, D. (1875). *Oeuvres complètes de Diderot*. Volumen 10. Garnier Frères.
- Didi, G. (2001). *L'air et l'empreinte: Photographie, archéologie, fiction* (2ª ed.). Éditions de Minuit.
- Dierstein, Ch. & Roth, M. (2018). *The Techniques of Percussion Playing*. Bärenreiter-Verlag.

Donatoni, F. (1974). Musica sperimentale e nuove tecniche strumentali. *Incontri musicali*, 1(2), 19-27.

Eco, U. (2001). *Confesiones de un joven novelista*. Lumen.

Fanelli, D. (2018). *Scientific misconduct: The psychology of fraud and deception in science*. Routledge.

Festival de Música Contemporánea de Córdoba (6 de abril de 2019). Programa de concierto Dúo Lisus. <https://acortar.link/BBqncO>

Foss, L. (1963). The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue. *Perspectives of New Music*, 1(2), 45-53. doi:10.2307/832102

Fusik, J. P. (2013). *The Theatrical Saxophone: Visual and Narrative Elements in Contemporary Saxophone Music*. [Tesis doctoral, Bowling Green State University].

Gallardo, J. A. (2011). Gestualidad y música coral. *Trilogía: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, (25), 13-32.

Gallois, P. (2009). *The Techniques of Bassoon Playing*. Bärenreiter-Verlag.

Goethe, J. W. von. (2007). *Maximen und Reflexionen* (J. Stenzel, Ed.). Artemis & Winkler Verlag.

González I. (2 de marzo de 2020), *Karlheinz Stockhausen, 'Edentia'*. Chorro de luz. <https://acortar.link/IpSM18>

Goossens, L., & Roxburgh, E. (1977). *Oboe (Yehudi Menuhin Music Guides)*. Schirmer Books.

Gorgori, P., & Perandones, M. (2019). "Rebeldes y revolucionarios: repensando el formato de concierto a través de James Rhodes". Conferencia presentada en la Universidad de Oviedo, Oviedo, España.

- Groys, B. (2016). *La obra de arte total*. Caja Negra Editora.
- Guba, E. G. (1981). Criterios para evaluar la confiabilidad de los estudios cualitativos. *Revista de Comunicación y Tecnología Educativa*, 29(2), 75-93.
- Gülke, P. (1994). *Konzert: Eine Geschichte*. Piper Verlag.
- Hatten, R. S. (2004). *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana University Press.
- Hernández, F. (2007). *Espigador@s de la cultura visual. Otra narrativa para la educación de las artes visuales*. Octaedro.
- Hubner, J., & Vanmaele, B. (2020). Pathways to a fertile valley: On methods and methodologies. *Artistic Research. Forum*, 28(2), 147-164.
- Hervás, J. A., Bernal, J. L., & Álvarez, M. (2023). *Terremotos musicales*. Editorial Alpuerto.
- Jamason, C. (2012). The performer and the composer. In C. Lawson & R. Stowell (Eds.), *The Cambridge History of Musical Performance* (The Cambridge History of Music, pp. 105-134). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CHOL9780521896115.005
- Jang, S. H. (2010). *Interpretation of Extended Techniques in Unaccompanied Flute Works by East-Asian Composers: Isang Yun, Toru Takemitsu, and Kazuo Fukushima*. [Tesis University of Cincinnati].
- Josel, S. F., & Tsao, M. (2014). *The Techniques of Guitar Playing*. Bärenreiter Verlag.
- Kandinsky, W. (2012). *Sobre lo espiritual en el arte*. Dover Publications.
- Kelly, J. E. (2000). *The saxophone in the 20th century: A history of innovation*. Scarecrow Press.

Kelly, J. E. (2004). *The saxophone and electronic music: A history of innovation*. Indiana University Press.

Kester, G. H. (2011). *The art of collaboration*. Duke University Press.

Kientzy, D. (1982). *Les sons multiples aux Saxophones*. Salabert.

Klein J. (23 de enero de 2021), *What is artistic research?* Jar Online. <https://www.jar-online.net/what-artistic-research>

Kozinn, A. (14 de marzo de 2017). Return of the composer-performer: A rough guide to new music by virtuoso musicians. *Classical Voice*. <https://acortar.link/tgjF2O>

Kramer, J. (1997). *The art of extended technique*. Schirmer Books.

Kunkel, M. (2010). Quasi un attraversamento. Saxophonmehrklänge in Kunst und Forschung von Giorgio Netti, Marcus Weiss und Georg Friedrich Haas. *Dissonance*, 110, 20 - 33.

Kurtz, E. (1986). The Use of Extended Techniques in Music. *Perspectives of New Music*, 24(2), 136-156.

Kwok, S. W. (2018). *Breaking the sound barriers: Extended techniques and new timbres for the developing violist*. [Tesis doctoral, University of British Columbia].

Lacan, J. (1998). *The Seminar of Jacques Lacan: Book XX, Encore 1972–1973: On feminine sexuality, the limits of love and knowledge* (J.-A. Miller, Ed., & B. Fink, Trans.). W. W. Norton.

Lachenmann, H. (1996). *Musik als existentielle Erfahrung – Schriften 1966 – 1995*. Breitkopf & Härtel.

Lachenmann, H. (2009). *Ecrits et entretiens*. Contrechamps.

- Ladd, G. W. (1979). Artistic research tools for scientific minds. *American Journal of Agricultural Economics*, 61(1), 1-11.
- Laurence, R. D. (1987). *Double Take*. *Strad*, 98(1166), 519.
- Leech, D. (2012). Compositions, scores, performances, meanings. *Music Theory Online*, 18(1), 1-17.
- Lehmann, H. T. (2004). The Fragmentation of the Dramatic: Notes on a Postdramatic Theatre. *Theatre Research International*, 29(2), 132-146.
- Lehmann, H. T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Routledge.
- Lessig, L. (2008). *Remix: Making Music in the Digital Age*. Harvard University Press.
- Levine, C. & Mitropoulos-Bott, Ch. (2002). *The Techniques of Flute Playing*. Bärenreiter-Verlag.
- Levine, R. J. (2011). *Honesty and transparency in scientific research*. Oxford University Press.
- Licata, T. (Ed). 2002. *Electroacoustic Music. Analytical perspectives*. Greenwood Press.
- Liebman, D. (2013). *Jazz and the saxophone: A history*. Scarecrow Press.
- Ligeti, G. (1960). Über einige neue kompositorische Techniken. *Melos*, 27(3), 125-129.
- Lippard, L. (2018). *The Routledge companion to collaborative arts*. Routledge.
- Lizarazu González, H. 2018. Extended performer: evolución y cambio de rol del intérprete musical: hacia una música expandida. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 14 (1): 115-127. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae14-1.epey>
- Locke, J. (1689). *Segundo Tratado sobre el Gobierno Civil*. Capítulo V, § 27. Alianza Editorial.

- Londeix, J. M. (1989). *Hello! Mr. Sax*. Editions Musicals Alphonse Leduc.
- Londeix, J. M. (2003). *Comprehensive guide to saxophone repertoire*. Northeastern Music Publications.
- Londeix J.M. (2009). “El saxofón en las diferentes estéticas del siglo XX”. Conferencia. Mallorca Saxophone Festival, Palma de Mallorca, España.
- Londeix, J. M. (2017). *Pour une histoire du saxophone et des saxophonistes*. Editions Delatour France.
- López Cano, R. (2020). La evaluación de la investigación artística formativa. *Revista Académica Estesis*, (8), 28–41. <https://doi.org/10.37127/25393995.80>
- Lvovich, L. (2007). Radio y música concreta. De máquinas y expresión. *Dossier de Estudios Semióticos, La Trama de la Comunicación*, Volumen 12, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario (pp. 317-334). UNR Editora.
- Manovich, L. (2001). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen en la era digital*. Paidós.
- Marrocu S. (2013), *The Art of “Writing” Sound in Music as dream. Essay on Giacinto Scelsi*. The Rowman & Littlefield.
- McNutt E. (2003). Performing electroacoustic music: a wider view of interactivity. *Organised Sound*, 8, 297-304 doi:10.1017/S135577180300027X
- Meyer, L. B. (2001). *La emoción y el significado en la música*. Alianza Música.
- Metzger, H. & Rainer, R. (1988). *Helmut Lachenmann*. Text + Kritik.
- Netti, G. (7 de octubre de 2020). *Necessità d’interrogare il cielo (informazione)*. Página web de Giorgio Netti. <https://acortar.link/R7QMVu>

- Netti, G. (7 de octubre de 2020). *Necessità d'interrogare il cielo (partitura)*. Página web de Giorgio Netti. <https://acortar.link/UW5icR>
- Ohlenschläger, K., Rico, L. (2003). Cibervisión 02: Dinàmiques fluides. *Artnodes*, 2(2).
- Oliván, R. (2016). La Cuarta Revolución Industrial, un relato desde el materialismo cultural. *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 6(2), 101-111.
- Orozco, G., Navarro, E., García-Matilla, A. Desafíos educativos en tiempos de auto-comunicación masiva: la interlocución de las audiencias. *Comunicar* [en línea]. 2012, XIX(38), 67-74[fecha de Consulta 26 de Junio de 2021]. ISSN: 1134-3478. Disponible en: <https://acortar.link/zYGIR6>
- Ortega y Gasset, J. (2016). *La deshumanización del arte*. Espasa Libros.
- Parker, E. (2008). *The Routledge companion to saxophone*. Routledge.
- Parker, E. (2010). The Future of the Saxophone. *Saxophone World*, 20(2), 34-37.
- Paul, A. (2017). *Doubles and duplication: a study of their application as musical materials and compositional devices: mirrors, still lifes, echoes, displacements*. [Tesis doctoral. University of Huddersfield].
- Peñalba, M. (2023). Nuevas relaciones gestuales del intérprete. *Revista Trans*, 15, 1-14.
- Piencikowski, R. (2007). *The Concert as a Work of Art*. Oxford University Press.
- Planche, G. (1847). Le Salon de 1847. *Revue des Deux mondes*, 15(15), 421-446.
- Platón (2020). *El Sofista* (Traducción de G. Miles). Editorial Hackett.
- Pollman, U. (2023). Lob des Monologs. Wie viel Naivität darf sein? Zum Abschluss des Berliner Ultraschall-Festivals. *Der Tages Spiegel*, 19-21.
- Read, G. (1976). *Contemporary instrumental techniques (Preface)*. New York: Schirmer.

Risset, J. C. (2002) Prefacio. *Electroacoustic Music. Analytical perspectives*. Greenwood Press, 145-186.

Rosen C. (2001). *Critical Entertainments*. Harvard University Press

Russolo, L. (1987). *The Art Of Noises*. Ediciones Pendragon. [Originalmente publicado en 1913].

Saunders, R. (2019). The Unfinished: Thoughts on Music and Technology. *Leonardo Music Journal*, 29(2), 31-36.

Schaeffer, P. (1959). *¿Qué es la música concreta?* Nueva Visión.

Schaeffer, P. (1988). *Tratado de los objetos musicales* (2ª ed.). Alianza Editorial.

Sciannameo, F., & Pellegrini, A. C. (Eds.). (2013). *Music as dream: Essays on Giacinto Scelsi*. Scarecrow Press.

Schwab, M. (Ed.). (2013). *Experimental systems: future knowledge in artistic research*. Leuven University Press.

Schwag, K. (2016). *La cuarta revolución industrial*. Debate.

Schoenberg A. (1922), *Theory of Harmony*, trans. Roy E. Carter, basado en la Tercera Edición. University of California Press, 1978.

Shner I. (2007), *Music For Saxophone and Harp: An Investigation of the Development of the Genre with an Annotated Bibliography*. [Tesis doctoral, University of North Texas].

Sloboda, J. (2010). *The Future of Music: Key Trends and Challenges*. Oxford University Press.

Sloboda, J. (2013, January). *Understanding audiences: Working paper 3*. Guildhall School of Music & Drama.

Sloboda, B. (2016). *The Future of the Concert: Experimentation and Innovation in the Digital Age*. Oxford University Press.

Sloboda, B. (2017). La experiencia del concierto: una perspectiva multisensorial. En D. Hesselgrave & N. Reyland (Eds.), *Music in a Changing World: Soundscapes, Cultures, and Technologies* (pp. 21-45). Routledge.

Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.

Stravinsky, I. (2006). *Poética musical*. Acantilado.

Svoboda, M. & Roth, M. (2017). *The Techniques of Trombone Playing*. Bärenreiter-Verlag.

Taylor, S. J., & Bogdan, R. (2000). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Paidós.

Téllez, J. L. (2019). *Música Reservata. Y otros escritos musicales*. Fórcola Ediciones.

Tenney, J. (1986). The Use of Extended Techniques in Music. *Perspectives of New Music*, 24(2), 136-156.

Urantia Foundation (1955). *The Urantia Book*. Urantia Foundation.

Umble, J. C. (2000). *Jean Marie Londeix: Master of modern saxophone*. Roncorp Publications.

Vicuña, C. (1983). Lo casual. *Precario/precarious* (pp. 33-34). Ediciones LAR.

Veale, P., Mahnkopf, C. S., Motz, W., & Hummel, T. (1994). *The Techniques of Oboe Playing*. Bärenreiter-Verlag.

Vecchione, C. M. (1993). *"Sequenza VII" by Luciano Berio: Background, analysis and performance suggestions*. Doctoral dissertation, Louisiana State University. LSU Historical Dissertations and Theses, 5679.

Weiss, M. & Netti, G. (2010). *The Techniques of Saxophone Playing*. Bärenreiter-Verlag.

Yáñez, P. (2016, 1 de febrero). Medio siglo de música concreta instrumental. *Mundoclasico*.

<https://acortar.link/MNQzLR>

Wright, J. D., & Marsden, P. V. (Eds.). (2010). *Handbook of survey research*. Emerald Group Publishing Limited.

Índice de Anexos

Anexo I. Catalogación de las técnicas extendidas por grupos según su tipología

Anexo II. Listado de obras creadas

Anexo III. Partitura de *Between me and myself V* de Andreas E. Frank

Anexo IV. Partitura de *POV* de Óscar Escudero

Anexo V. Partitura de *Self-reflecting Next To Beside Besides* de Simon Steen-Andersen

Anexo VI. Partitura de *wq 132 à creux perdu* de José Luis Torá

Anexo VII. Partitura de *Disappeared Quipu[s]* de Camilo Méndez Sanjuan

Anexo VIII. Partitura de *Eidolon/Eikón* de Abel Paul

Anexo IX. Materiales de investigación y composición para *Disappeared Quipu[s]* de Camilo Méndez Sanjuan

ANEXO I. Catalogación de las técnicas extendidas por grupos según su tipología¹

Grupo 1. Sonidos simples

Microtonos (Cuartos, octavos y sextos de tono).



Figura 1. Alter Ego de Georges Aperghis. Saxofón Tenor



Figura 2. Huellas. Alberto Posadas

Glissandi.

- De llaves (con alturas más definidas)



Figura 3. Linker Ausgetanz. K. Stockhausen

- De garganta y embocadura

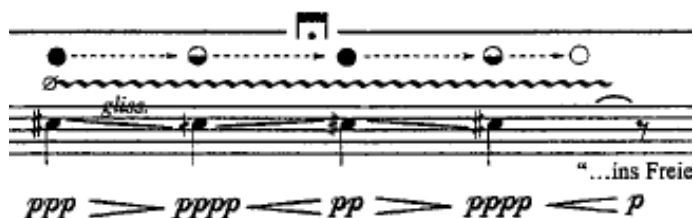


Figura 4. Argo. Mauricio Sotelo

¹ Extraído de Cámara, P. P. y Monreal, I. M. (2022).

- Con tudel y boquilla o solo boquilla
- De multifónico



Figura 5. Necessita d'interrogare il cielo. Giorgio Netti

Subtone

- De embocadura



Figura 6. Ultimo a latte. Giorgio Netti

- De lengua



Figura 7. Opcit. Philippe Hurel.

Vibrato.

- Expresivo
- Intensidad



Figura 8. Reaction. Fco. J. Romero

- Bisbliando

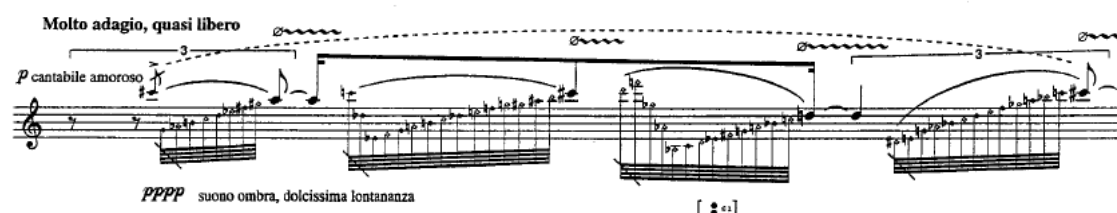


Figura 9. Argo. Mauricio Sotelo



Figura 10. Huellas. Alberto Posadas

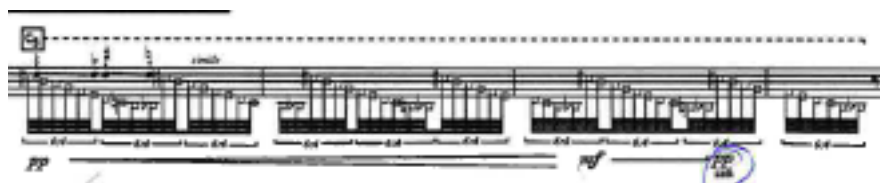


Figura 11. Materia Oscura. Nadir Vassena

- Smorzato



Figura 12. Violent Incidents. Johannes Maria Staud

Grupo 2. Sonidos múltiples.

Frullato y Growl.

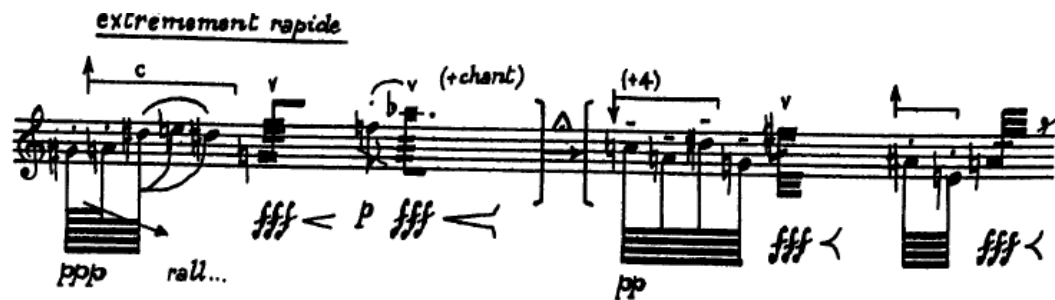


Figura 13. Periple. Paul Mefano

Voz y sonido

- Cantado



Figura 14. Opcit. Philippe Hurel

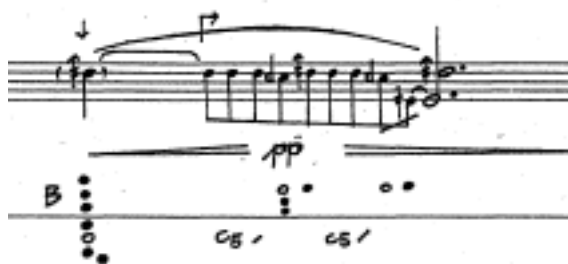
- Hablado



Figura 15. Ps. Georges Aperghis

Multifónicos.

- De 1, 2, 3, 4 y más sonidos



Figuras 16, 17 y 18. Necessità d'interrogare il cielo. Giorgio Netti

- Espectro armónico



Figura 19. Idem.

- Tremolli

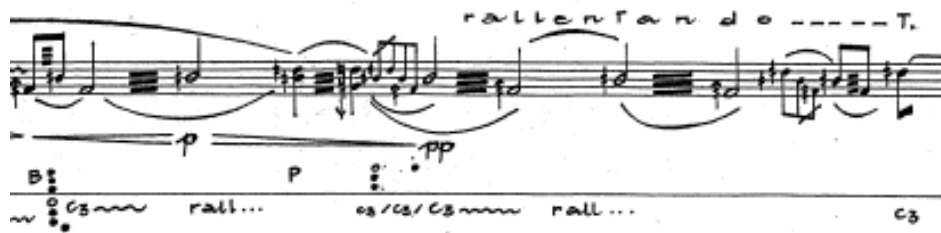


Figura 20. Idem

- Glissandi
- Articulado



Figura 21. Huellas. Alberto Posadas

Grupo 3. Articulación.

- *Slap*
- Ordinario

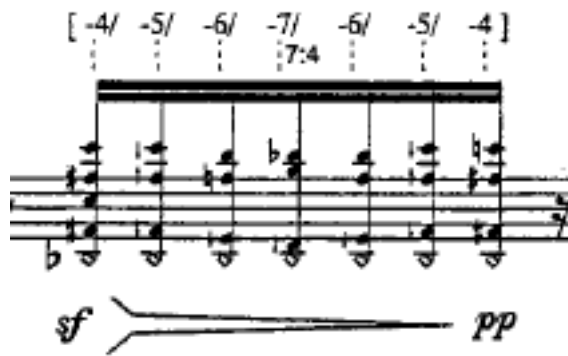


Figura 22. Argo. Mauricio Sotelo

- “Castor”

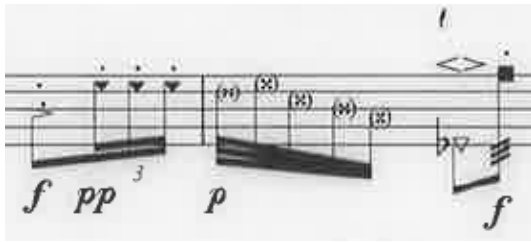


Figura 23. Durch. Fabien Levy

- Open Slap
- Tongue Ram. Con y sin boquilla



Figura 24. Voilements. Jean Claude Risset

Grupo 4. Sonidos eólicos.

- Expulsar y aspirar

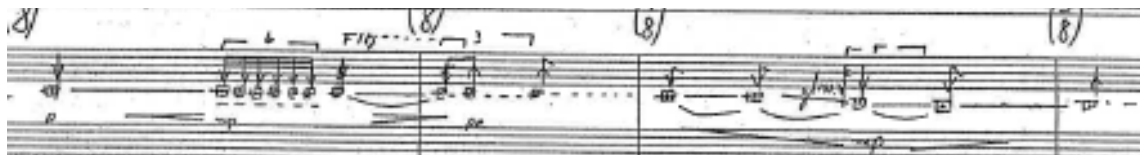


Figura 25. Vertical Time Study II. Toshio Hosokawa

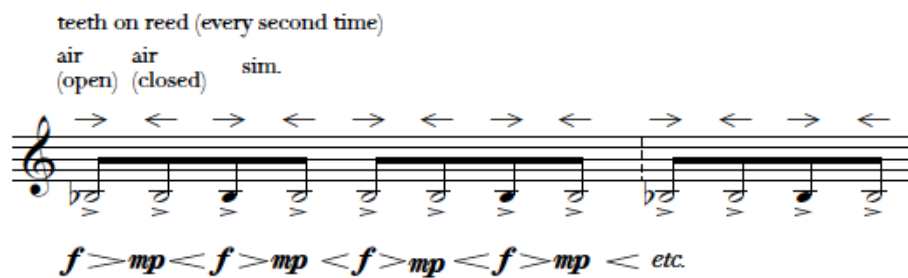


Figura 26. Replic-o-matic. Antonia Barnett McIntosh

- Dentro del tubo

- Dentro del tubo con la boca abierta
- Fuera del tubo
- Flageolets/armónicos

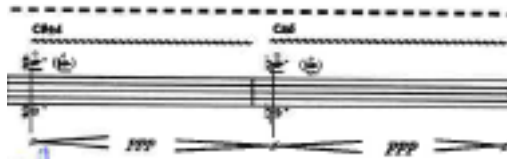


Figura 27. Materia Oscura. Nadir Vassena

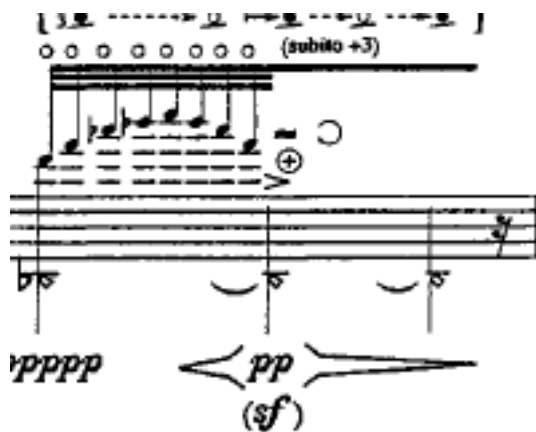


Figura 28. Argo. Mauricio Sotelo

Grupo 5. Sonidos sin boquilla.

- Aire, Expulsar y Aspirar
- Alturas

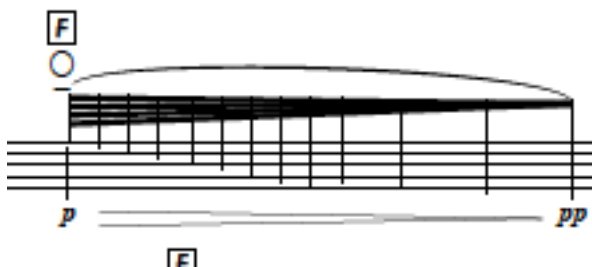


Figura 29. Sikuri IV. Juan Arroyo

- Fonética

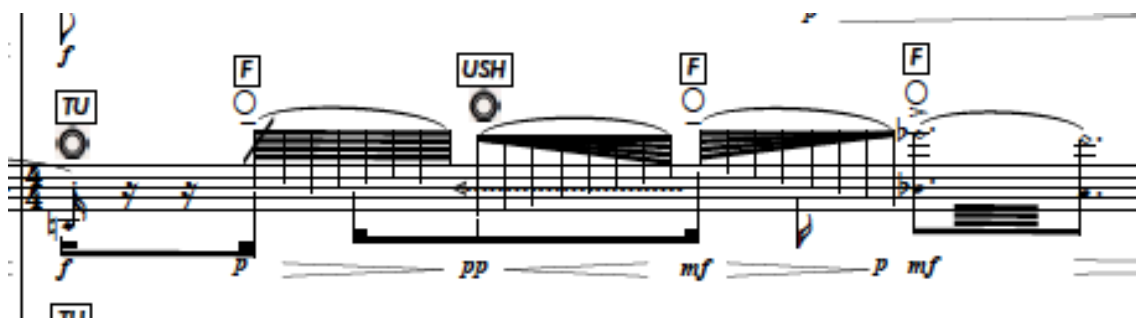


Figura 30. Idem

- Alla tromba



Figura 31. Idem

- Alla tromba distorsionado

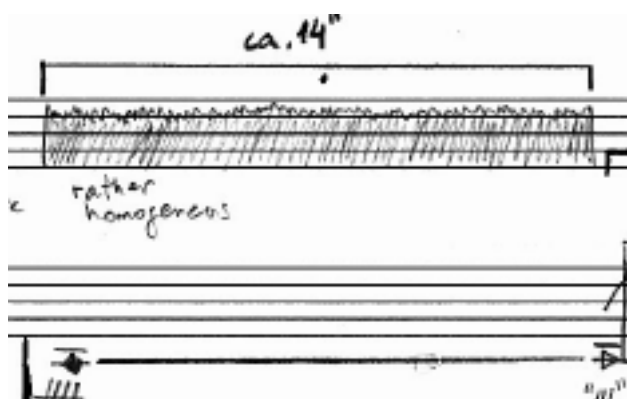


Figura 32. El gran cabrón. Germán Alonso

Grupo 6. *Denti*.

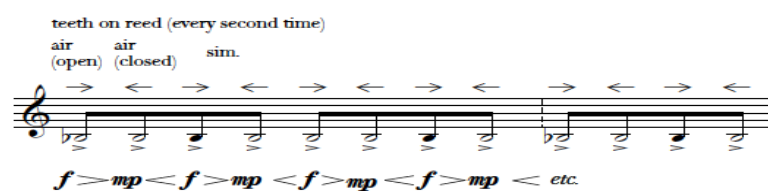


Figura 33. Replic-o-matic. Antonia Barnett McIntosh

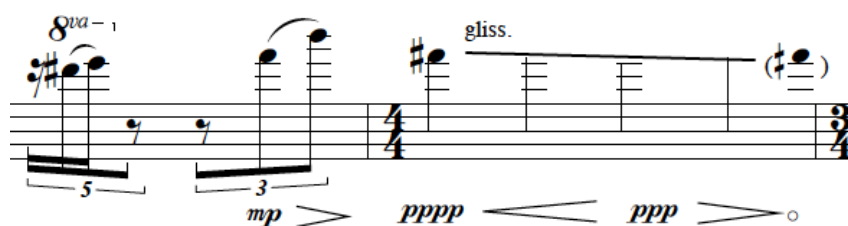


Figura 34. Oscillare. Eun-Ji Lee

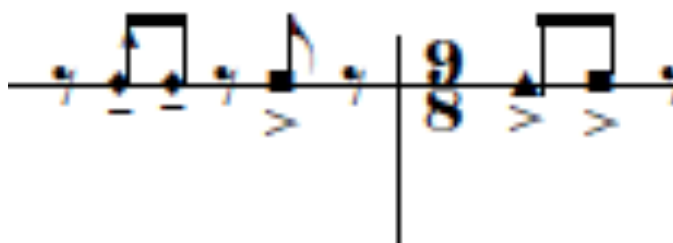


Figura 35. Better out than in. José Pablo Polo

Grupo 7. Trinos y trémolos.

- Normal
- Microtonal
- Con las llaves C3 y C5

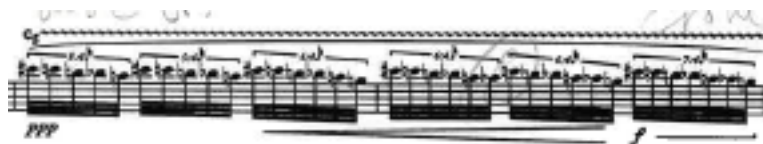


Figura 36. Materia Oscura, Nadir Vassena

- Dobles trinos

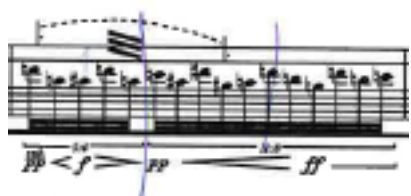
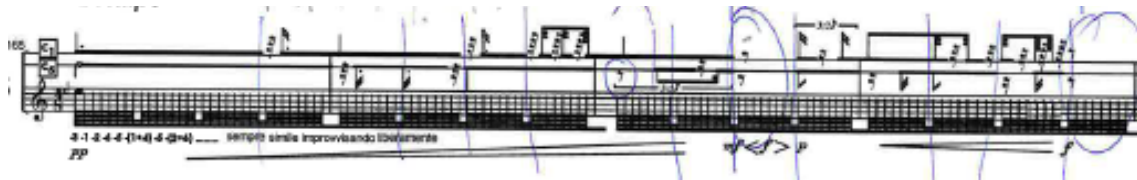
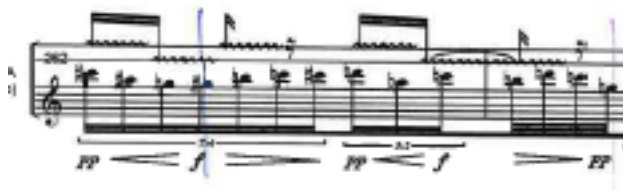


Figura 37. Idem.

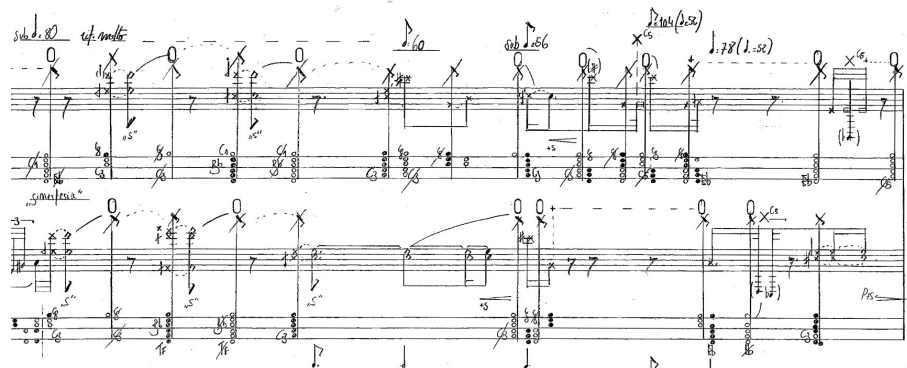
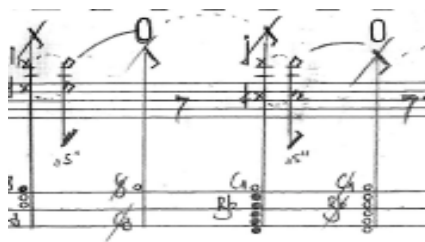
- Ritmos independientes con mano izquierda y derecha



Figuras 38, 39 y 40. Idem

Grupo 8. Sonidos de llaves.

- Tipos de llaves
- Alturas



Figuras 41 y 42. Paraíso. Matías Far

Anexo II. Listado de obras creadas

Obras de componente multimedia

- Abel Paul, *Eídon/Eikón*.

Para saxofón soprano y altavoz, 2023

- Simon Steen Andersen, *Self-reflecting next to beside besides*.

Para cuarteto de saxofones virtual. 2020

- José Pablo Polo, *-Tiest*

Para saxofón soprano y vídeo, 2018

- Abel Paul, *Quimera y fantasma*.

Para saxofón con altavoz incorporado. 2018

- Colectivo Ergo Sound, *Still City Blues*

Obra para vídeo, 2018

- Óscar Escudero, *POV*

Para saxofón soprano, gafas de realidad virtual y vídeo. 2018

- Andreas Frank, *Between me and myself V*

Para saxofón alto y vídeo. 2016

- Abel Paul, *Title 23*

Para saxofón alto, percusión y piano. 2014

- Juan Arroyo, *Sikuri IV*

Para cuarteto de saxofones, 2013.

Obras con componente escénico

- Abel Paul, *Eídon/Eikón*.

Para saxofón soprano y altavoz, 2023

- Camilo Méndez Sanjuan . *Disappeared Quipu[s]*

Entorno para saxofón y objetos colgantes, 2023.

- Germán Alonso y Lola Blasco, *Marie*

Ópera, 2020

- Colectivo Ergo Sound, *Still City Blues*

Obra para vídeo, 2018

- Óscar Escuero, *POV*

Para saxofón soprano, gafas de realidad virtual y vídeo. 2018

- Alberto Bernal, *Dispersión-Concentración*

Para 15 saxofones, 15 percusionistas con megáfonos. 2016

- Camilo Méndez, *Minimáquina II*

Para saxofón tenor preparado, percusión y piano, 2014

- Andreas Frank, *Between me and myself V*

Para saxofón alto y vídeo. 2016

- Anahita Abassi, *Moving Surfaces III*

Para saxofón tenor, percusión y piano. 2014

- Abel Paul, *Huella y Horizonte.*

Para saxofón tenor y 5 planchas de metal. 2014

- José Pablo Polo. *Better out than in*

Para saxofón soprano, percusión y piano. 2014

- Matías Far, *El poeta.*

Para dos saxofones altos. 2013

Obras donde el saxofón sufre una modificación

- Abel Paul, *Eídon/Eikón.*

Para saxofón soprano y altavoz, 2023

- José Luis Torá, *wq 132 à creux perdu*

Para saxofón tenor obturado, 2018

- Simon Steen Andersen, *Self-reflecting next to beside besides*.

Para cuarteto de saxofones virtual. 2020

- Abel Paul, *Quimera y fantasma*.

Para saxofón con altavoz incorporado. 2018

- Camilo Méndez, *Flexidra*

Para saxofón barítono preparado con papel aluminio, 2015

- Camilo Méndez, *Minimáquina II*

Para saxofón tenor preparado, percusión y piano, 2014

Anexo III. Partitura de *Between me and myself V* de Andreas E. Frank

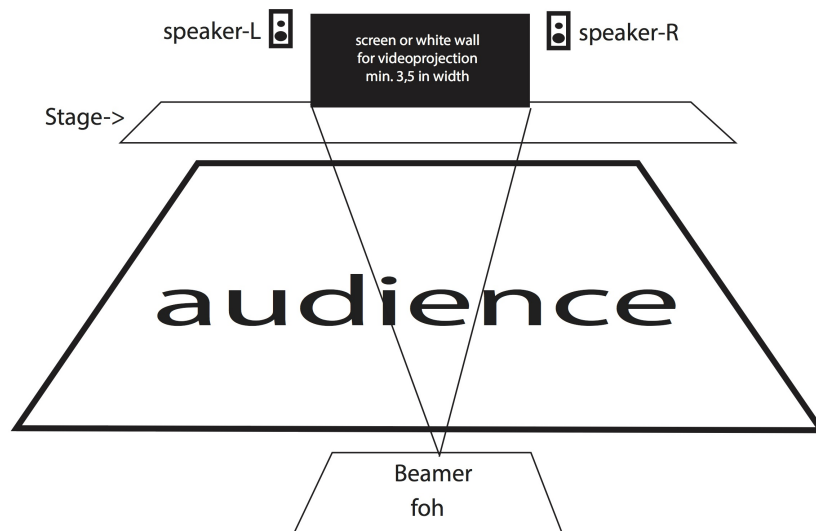
Andreas Eduardo Frank

Between Me & Myself - V
(2016)

for Saxophone and Video

Titel: Between Me and Myself - V Techrider

Room / Stage Setup



@ Foh:

Macbook Pro (at least 2012 version)
Audiointerface (min. 3 output channels, L+R & Clicktrack)
Beamer (HD, 16:9, connected to Macbook)
Mixer, Kabels, Adapters for Beamer etc...

The Video must be projected on to a white projection screen
or a white wall on stage.

The videoprojection must be lined up with the floor.

For the Performer:
Wireless In ear for the Clicktrack
Wireless ClipMic for Amplification

Contact: andreas.eduardo.frank@gmail.com

www.andreas-eduardo-frank.com

Performance Notes:



X Notenkopf = Klappengeräusch,
mit kleinem unausgemalten Kreis über der Note bedeutet: Blatt nicht mit Zunge verschlossen
(Tonhöhe klingt wie notiert).



mit kleinem unausgefülltem Kreis über der Note bedeutet:
Blatt nicht mit Zunge verschlossen
(Tonhöhe klingt höher wie notiert).



hohes Luftgeräusch



mittleres Luftgeräusch



tiefes Luftgeräusch



geöffnete Oberlippe, fügt der jeweiligen Aktion ein sehr hohes Zischen hinzu.
kann mit allen Aktionen (Luftgeräusch, oder normaler Ton) kombiniert werden.
Hierbei strömt durch das öffnen der Oberlippe - während das Mundstück im Mund gespielt wird -
Luft zwischen den oberen Schneidezähnen aus, das fügt der jeweiligen Aktion ein sehr hohes Rauschen zu.



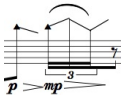
geschlossene Oberlippe (ord. Ansatz)



Ein Pfeilförmiger Notenkopf der nach rechts oben zeigt bedeutet:
Alle gedrückten Klappen des angebundenen Griffes (durch die Ligatur, kommend vom vorhergehenden Griff)
sollen sich simultan und hörbar öffnen, quasi ein invertierter Keyclick.
Falls nach einem Griff kein geräuschhaftes Aufheben des Griffes verlangt ist
und eine normale Pause folgt sollen die Griffe immer "geräuschlos" ausgehoben werden



Slap, percussiv wenig Tonhöhe



Dreieckiger Notenkopf = extrem hoher Ton/Pfeifen/Quitschen, glissando gibt ungefähr den Tonhöhenverlauf an,
Ausgangs/Endtonhöhe ad lib.,
da instabiler Verlauf durch Glissandi

Choreografische Anweisungen:

Die kleinen Saxophonsymbole über der Notenzeile zeigen dem Interpreten die Drehung des Körpers an.
Immer aus der Perspektive des Interpreten!



Saxophon zeigt zum Publikum



Saxophon zeigt nach links



Saxophon zeigt nach rechts

Stehenangaben wie 1/4 oder 1/2 dabei ist die drehung nur zur hälfte oder zu einem Viertel auszuführen.
Übergänge sind mit pfeilen gekennzeichnet, ansonsten sind alle Positionswechsel subito auszuführen.

Das Stück muss auswendig gespielt werden!

Dauer c.a 9 Minuten

Dokumentationsvideo verfügbar unter: www.andreas-eduardo-frank.com

Between Me & Myself - V for Saxophone and Video

sax

♩ = 42

1

4

8

11

15

18

21

23

musical notation including notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *mf*, *mp*, *f*, *ppp*, *sim*, and *sub.*

move to 4/5 in 4 quarters

5

6

2

25 *p* *f* *mp* *f* *mf* *mf* *mp* *mf*

step into 3/5
1 quarter

28 *mp* *mf* *mf* *p* *mf* *mfpp* *mf*

walk to 2/5 in 1 1/2 quarters

30 *mfpp* *pp* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

move to 1/1 in 2 quarters

33 *mf* *f* *mp* *mf* *pp*

36 *p* *mp* *mf* *mfpp* *mp*

38 *mf* *mfpp* *mf* *f* *mf* *mf* *mfpp* *mf* *mfmp*

40 *mf* *f* *mfmp* *mf*

A ♩ = 68

43 growl *fpp* *mf* *pp* *mf* *sim...* *pp* *f*

46 *f* *f* *p* - *mp*

B ♩ = 48

walk to 6/6 in 7 quarters

freeze

49  *"p"-"mp"*

51  *f* *f* *"mf"* *[woa]* *yell into saxophone* *f* *"mf"* *mp* *"mf"* *"mp"*

54 *mf* *"mf"* *teeth*

57 *mf* *"mf"* *mp* *"mf"* *f* *mf*

60 *growl sempre* *teeth* *pp* *< mf* *pp* *< mf* *pp* *< f* *pp* *< mf* *pp* *< mf* *mf* *pp* *< mf* *simile...* *pp* *< f*

65 *move to 1/3 in 3 quarters* *pp* *< mf* *pp* *< mf* *pp* *< mf* *f*

70 *pp* *< mf* *simile...* *sim...*

72 *mf* *pp* *< mf* *sim...* *"mf"* *f* *"mf"* *mp* *"mf"* *fp*

75 *f* *p* *< f* *fp* *< mf* *pp* *p* *< mf* *p* *< mf* *pp* *< mf* *fpp*

77 *mp fp* *< f* *p* *fp* *< mf* *pp=mf* *sim...* *f* *p* *sim...* *f*

80 *mf* *pp* *mp* *f* *"mf"* *"f"* *"mf"* *mp* *"mf"*

84 *t* *"mp"* *sfz* *f* *mp* *mp* *f* *f*

86 *5* *sfz* *7*

88 *pp* *"mp"* *sfz* *f* *mp* *mp*

92 *subtone* *pp* *1/2* *1/2*

97 *1/2*

100 *1/2* *sim*

104 **E** *6* *6* *f* *p* *f*

107

p *f* *f*

move to 6/6 in 12 quarters

109

116

improvise -
react on the video
approaching you

improvise - sim.

Anexo IV. Partitura de *POV* de Óscar Escudero



POV

FOR SAXOPHONIST + VR CLASSES
AND VIDEO

Óscar Escudero

bs

BELOS
Editions

General

POV is a work for one saxophonist (playing soprano saxophone) with VR Glasses, video and electronics.

In the performance, 7 files are launched at the same time: a **video projection**, a **video-score** for the VR glasses, a **click track** and 4 audio files containing the **4-channels electronics**. This can be done by different software, such as QLab, MaxMSP or any sequencer. A video tutorial is attached to learn how to do it easily in QLab, whose demo license can be downloaded here: <https://figure53.com/qlab/download>


The performer should wear **black clothes**.


Writing clarifications


 1 / 4 tone lower  1 / 4 tone higher


 Closed slap. Remove as much resonance as possible in order to get a "click" sound.


 Open slap. Let all the frequencies sound as possible.

 Slap with no pitch. Almost with no resonance.

 (C#)
Key sounds. If the name of a note is written over the note, play only this key; it does not, play the whole fingering.

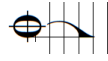
 Very sonorous breath, always inside the tube. "Up bow" symbol means to "breath in"; "down bow" symbol, to "breath out".

 Wind sound with almost no pitch. In case a phoneme is written under the note, modulate the embouchure to that position; if it does not, play so as to get the maximum amount of wind inside the tube.

 Articulate your mouth as saying those letters in English language. This gesture is completely silent! Remove a bit the mouthpiece from the normal playing position (when possible) in order to make it more visible by the audience.



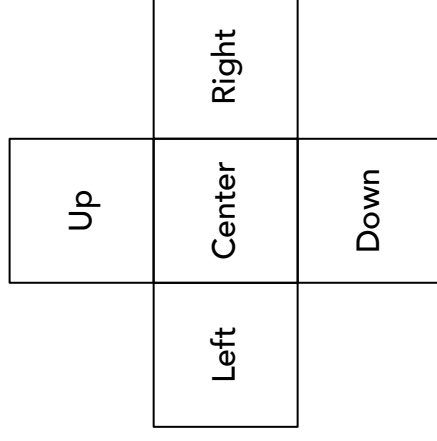
Some arrows are written over many notes throughout the piece. They basically mean a turn of the body (never the legs), which velocity depends on the note value. It is helpful to imagine 5 spaces (as in the picture) in the video, where screens are "moved and dropped". An arrow means a movement towards that particular side (from the player's point of view); two arrows mean two spaces.



Go to the "central space". As well as the arrow symbols mean, it is also a silent gesture by itself.

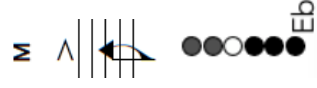


Fast circular movement "drawn" with the saxophone's bell.



Multiphonics

In the piece, the multiphonics are marked with a "M" over the note. There are 6 different multiphonic positions:



Video

The projection surface has an approximate size of 435cm x 245cm, following 16:9 proportions. This surface should be completely flat, being preferred black or white screens or walls. The measures of the projection surface change depending on the performer's height, due to a part of the images are projected right on the performer's body.

Together with the rest of the materials, a position image is provided. Prior to the performance, all the performer's body members should fit completely inside the image. It will ensure all the projection details are accurately focused.

It is highly recommended to count on a high quality beamer (minimum of 4000 lumens). For particular cases, please contact the publisher.

Electronics

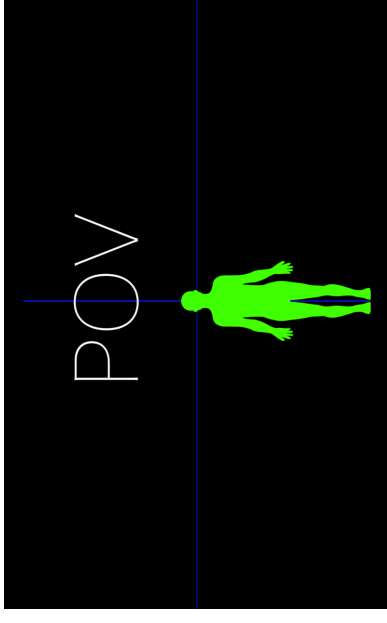
The 4-channels electronics are played through a quadraphonic. All the electronics are **fixed**. Follow the instructions on the map (see last page of these clarifications) to find the right position of the loudspeakers in the concert venue.

VR Glasses

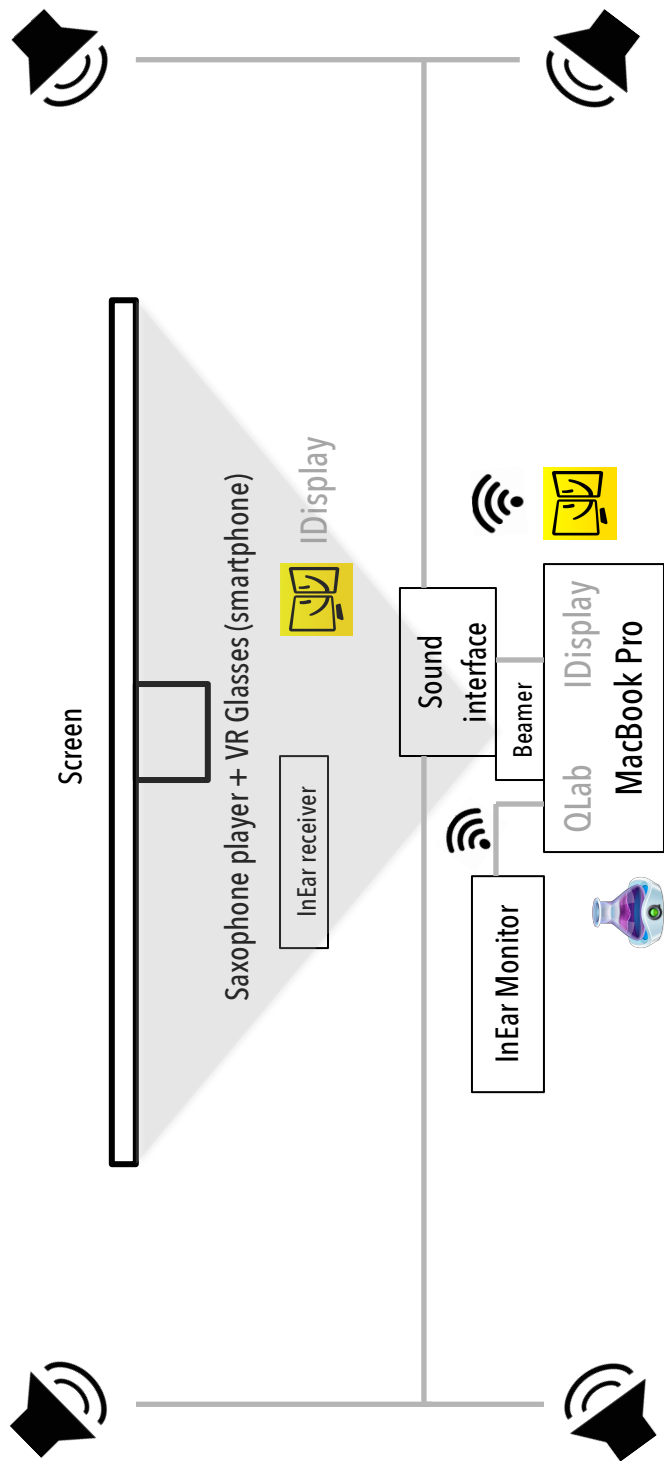
A pair of VR Glasses (and a smartphone) is mandatory for the performance of the piece. Its function is basically to project the score of the piece, only visible by the performer.

The mobile screen works as a second monitor. To configure it, **IDisplay app** has to be install on both, laptop and mobile phone. Also other options are possible, but only IDisplay has been tested. To run this app, both devices should be connected to the same WIFI network. However, this process works better by creating a common network using your own mobile phone data or any internet router placed close to the laptop. To learn how to pair your both monitors, please, watch the video tutorial.

Any model of VR Glasses is valid, but be aware that the lighter the glasses are, the better. The piece demands a huge number of wide and fast movements, therefore, fix them to your head as much as you can to avoid possible falls.



Technical map



Personalization

Every *POV* video is a non-transferable file, which has to be personalized by the performer through the recording of several videos. A list of these video fragments, instructions for the recording set-up and video examples are available with the purchase of a new version.

[FOR SOPRANO SAXOPHONIST + VR GLASSES AND VIDEO]

Óscar Escudero

[illegible]

[illegible]

The musical score is written for a large ensemble, including strings and woodwinds. It features a complex arrangement with multiple staves and dynamic markings. The score is divided into two main sections, starting at measures 31 and 36. The first section (measures 31-35) is marked with a 'growl' instruction and a '100%' dynamic marking. The second section (measures 36-40) is marked with a 'tremolo rit.' instruction and a '50%' dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *fff*, *ff*, *sfz*, and *ffz*. The tempo is marked 'tremolo rit.' and the dynamics are marked '100%' and '50%'. The score is written in a complex arrangement with multiple staves and dynamic markings.

[illegible]

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

[illegible]

[illegible]

The musical score for "The Swan" by Charles Ives is presented in a single system. The piano part is on the left, and the string quartet part is on the right. The piano part begins with a treble clef and a 4/4 time signature. It features a series of notes and rests, with a dynamic marking of *pppp* at the start. The string quartet part is on the right, with a 4/4 time signature. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings, including *ff*, *sfz*, and *f*. The score is marked with a rehearsal mark 79 at the beginning of the piano part.

104

105

106

107

110

111

112

113

116

117

118

119

120

121

122

123

124

ff

A B C D

128

ff

M (frozen)

134

ff

M (frozen)

140

ff

M (frozen)

The image displays a page from a musical score for 'The Snow Queen' by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The score is written for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The music is in 4/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'ppp'. The page number '146' is visible in the bottom left corner.

The musical score for "The Great Wall" by John Adams is presented in a single system. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is written on two staves, both with treble clefs and a key signature of one flat. The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The vocal line begins with a long note on B-flat, followed by a series of notes and rests. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The score is marked with dynamics such as *ff* (fortissimo), *mp* (mezzo-piano), and *pp* (pianissimo). There are also performance instructions like "growl" and "s" (singing) indicated. The score is numbered 158 at the beginning.

Musical score for "The Head" by John Cage. The score is divided into two systems. The first system includes a piano part with a growl, a diamond-shaped note, and various dynamic markings (fff, sfz, mp). The second system includes a vocal line with a diamond-shaped note and a "Lift right arm" instruction. The score is marked with a tempo of 108 and a rehearsal mark I64.

168

♩ = 72

A NOT B C D A

172

A ONE A TWO

176

♩ = 56

A B C D

182

A B C D

[illegible]

190

$\text{♩} = 56$

mf

ffz

Extend your arms in cross position.

f

Finger snapping (Right hand)

$\text{♩} = 50$

The musical score for "The Swan" by Camille Saint-Saëns is presented in a single system. The score begins with a piano introduction in 4/4 time, marked with a piano (*p*) dynamic. The introduction features a series of chords and a melodic line that leads into the vocal solo. The vocal solo is marked with a forte (*f*) dynamic and includes a key signature change to one flat (B-flat major). The vocal line is written in a soprano clef and includes a fermata over the final note. The piano accompaniment continues with a melodic line that mirrors the vocal melody. The score concludes with a final chord and a fermata over the piano part.

[illegible]

223

ff

ffz

226

ffz

ff

ff

(Beil's Exit to Enter blowing)

(Steen Andersen's
Study for String Instrument III)

(Andreas E. Frank's
Between me and myself V)

230

ff

ff

ff

ff

ff

f

240

ff

ff

ff

242

(ONLY fingerings)

ff *ff* *mp* *f*

246

norm. (fingerings) norm. (fingerings)

f *f* *f* *f*

250

M *sfz* *sfz* *sfz*

254

M 3 growl *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

L C R

♩ = 66

260

o + o.

ffz

266

Remove your VR glasses and hold them with your left hand in resting position.

266

o + o.

ffz

266

Relax attitude, receiving the applause.

Anexo V. Partitura de *Self-reflecting Next To Beside Besides* de Simon Steen-Andersen

NEXT TO BESIDE BESIDES #2

for (any) saxophone solo, amplified

(or as movement or part in any combination of pieces from the NTBB series)

Simon Steen-Andersen 2003/2005

Preparation:

The instrument should be stuffed completely with a piece of cloth.

Amplification:

The saxophone should be amplified as much as possible without it being unpleasant – at least loud enough to give a feeling of zooming in on the very soft sounds. (A limiter or compressor may be used to even out the dynamic levels in passages changing between techniques or fingerings with very different dynamics).

When played together with other versions of NTBB the amplification should level out the dynamic differences between the instruments as much as possible.

Dynamics:

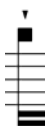
Action dynamics are written in parenthesis (fff) and indicate the amount of energy to be put into an action even though the resulting sound is much softer. The (fff) should be as “loud” as possible (“tutta la fuerza”), the ppp (without parenthesis) should be the softest possible *even* dynamic (trying to match all the soft events).

Crescendos and diminuendos should be performed “exponentially” (very late cresc. with much direction, etc.). When ending or starting in an accentuated point, the point should always be a bit louder than the crescendoed or diminuended sound, in order to make them “melt together”, like a zoom (reverse reverb) or “natural” reverb of the accentuated point.

Signs:



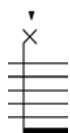
Air sound blowing *through the instrument* with the written fingering.



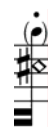
Air sound blowing *on the mouthpiece* letting out the air without removing the mouthpiece from the mouth.



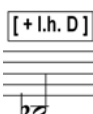
Percussive sound. Either a key sound by taking the written note or when indicated by “snapping” a(ny) key with a fitting sound and dynamic (cross below system). (Snap: Sliding finger off the key, sounding a bit louder than just lifting).



Percussive sound by making a “vacuum t” with the tongue. (Very soft and simple sound, simply moving away the tongue from the upper part of the mouth while making a slight vacuum).



Harmonics. No specific pitch. The harmonic glissando should be thought of as independent from the key movements. One arrow up: high tone. Two arrows: highest possible tone.



Play the written tones as normally with the left hand high D key down.

Staccato: As short as possible no matter the note value.

Tremolo: On a tone: flutter tongue. On an air sound: hyperventilation (with lounges or mouth).

Baryton sax: Always play the deep A instead of the deep Bb.

Next To Beside Besides – en “re-cyklus”

Et abstrakt konciperet musikstykke vil stadig være det samme stykke, selvom det spilles på instrumenter med grundlæggende forskellige typer af bevægelser. Men hvad hvis den abstrakte komposition rettede sig imod bevægelserne? Hvad hvis kompositionen blev set som en koreografi for musiker og instrument – med lyd til følge? Så ville det samme stykke lyde vidt forskelligt på instrumenter med grundlæggende forskellige forhold mellem bevægelse og lyd. Og ville det så overhovedet være det samme stykke?

Re-cyklus'en "Next To Beside Besides" er en åben serie af koreografiske oversættelser af stykket "Beside Besides" (for hotel-sordineret solo cello), der allerede i sig selv er et spin-off fra sekstetten "Besides". ("Besides" var, ud over betydningen "desuden..." og "b-sider", ment som den ikke-eksisterende flertalsform af at være-ved-siden-af).

"Beside Besides" indeholder elementer på mange forskellige trin af skalaen mellem ren klang og ren bevægelse og vil således resultere i oversættelser, der svinger mellem nøjagtigt ensklingende passager (dér, hvor musikken er klangligt eller abstrakt konciperet) og vidt forskelligt klingende passager (dér, hvor musikken fx er baseret på glidende lineære bevægelser i forskellige dimensioner).

For at opleve disse grader af forskelle kræves naturligvis, at man hører de forskellige versioner op imod hinanden – det være sig forskudt, eller endnu bedre: simultant! Cyklus'en er således ikke blot en åben række af variationer, udgaver eller løsninger på forskellige oversættelsesmæssige problemstillinger og angrebsvinkler, men giver også mulighed for utallige kombinationer af klangligt heterofone, men bevægelsesmæssigt "unison" ensemble-kompositioner, hvor netop forskel og lighed er i fokus, hvor selve oversættelsessituationen bliver et musikalsk parameter.

Alle stykker skal kunne spilles alene eller i en hvilken som helst kombination af versioner, samtidigt eller efter hinanden som satser eller mellem andre stykker som fragmenter. Hvert stykke skal være lige tro mod originalen og dermed være lige idiomatisk og tro mod det pågældende instrument!

Next To Beside Besides – a “re-cycle”

An abstractly conceived piece of music will still be the same piece even though played on instruments with essentially different types of movements. But what if the abstract composition was directed towards the movements? What if the composition was thought of as a choreography for musician and instrument – with sound as a consequence? Then the same piece would sound completely different on instruments with different relations between movement and sound. And would it then be the same piece at all?

The re-cycle "Next To Beside Besides" is an open series of choreographical translations of the piece "Beside Besides" (for solo cello), a piece that already in it self is a spin-off from the ensemble piece "Besides". ("Besides" was, beside the meaning "besides..." or "b-sides", "back-sides", meant as the non-existing plural of being next to).

The many different degrees of abstractness and concreteness between pure sound and pure movement in "Beside Besides" will result in translations that contain exactly equally sounding passages (where the music is thought abstract or in sound) and very different sounding passages (where the music for example is based on gradual linear movements in different dimensions).

To experience these degrees of differences one has to hear the different versions next to each other – this could be one after another, or maybe even better: simultaneously! The cycle is in other words not just an open row of variations, versions or solutions of different problems and methods of translation – it also gives the opportunity to put together innumerable combinations of heterophonically sounding, but movement wise "unison" ensemble compositions, where difference and equality are in focus – where the translation situation in itself becomes a musical parameter.

Every piece can be played alone or in any combination of versions, simultaneously or one after the other as movements or between other pieces as fragments.

Every piece must be equally faithful to the original, which also means being equally idiomatic and faithful to the instrument in focus!

Next To Beside Besides – *meet the family!*

Choreographic Translations for amplified solo instruments or ensembles +

Next To Beside Besides is a series of "choreographic translations" (translations of the movements or actions, rather than an instrumentation of the resulting sounds) of the piece *Beside Besides* for solo cello, which is itself a modification of the ending of the piece *Besides* for three amplified instruments and three dampened instruments. All translations can be played solo or together in any combination simultaneously as ensemble pieces. Solo versions or combinations can be played alone or after each other as movements or between other pieces in a concert (or on different concerts) as ritornellos. The cycle will continue on the internet, where studio recordings of the premiered translations can be heard solo or in any combination, later extended with an interactive web-translation, called *Above Next To Beside Besides*, and more.

The Family

Besides (2003) (18')

for amplified piccolo flute, piano with whammy pedal and violin plus dampened string trio.

Beside Besides (a.k.a. NTBB #0) (2004) (4')

for amplified cello solo.

Next To Beside Besides #1-9 +... (2005-2006) (4')

for any combination of amplified double bass, saxophone, accordion, percussion, piccolo flute, violin, piano, guitar and a silent version for close-up camera +... (See www.simonsteenandersen.dk for an updated list.)

Self-reflecting Next To Beside Besides

Two or more translations performed by the same player with video; the second translation played together with a video recording of the first, the third translation played together with a video recording of the second performed with the video recording of the first, etc. Other instruments can be added - only criteria is that at least one player should perform live every time together with a video recording of him self performing a different translation.

For now there is only material for a percussion player to perform combinations of the versions for percussion, piccolo and camera with video. Several more alternative versions are planned for all strings, guitar and percussion. (See www.simonsteenandersen.dk for an updated list.)

Future Generations

Above Next To Beside Besides (2007)

Interactive web-piece / "Virtual Sinfonietta". Meta-work in the sense that it displays general ideas behind the series. Interactive in the sense that it's a web instrument ideal and easy to play a translation of NTBB on – or to improvise on or compose for. Will include various didactic elements as well.

Around Next To Beside Besides

Translation of the movements in Next To Beside Besides to spatially staged sinfonietta. Can be performed by itself as an ensemble piece or with any of the solo-translations in front as a solo concerto or with a combination of solo-translations in front as a concerto grosso. The instruments can change positions/parts and in this way generate various different versions.

Behind Self-reflecting Next To Beside Besides

Continuation of a performance of Self-reflecting NTBB into a room-installation (three projections of pre-recorded video and one live-projection of the spectators watching the installation).

Next To Beside Besides #2

for (any) saxophone solo

(or as movement or part in
any combination of pieces
from the NTBB series)

Preparation: stuff the
opening with a piece of cloth

(pianissimo) furioso

Simon Steen-Andersen 2005

♩ = 60

(breathe in quickly when necessary)

4
(*fff*)
(as loud as possible even though the result isn't very loud)

(air sound through instrument with written fingering) (slap tongue) [t]

ppp

7
(snap a key) (*fff*)

(blow ON mouthpiece (keep previous fingering))

[+ l.h. D]

10
(*fff*) *ppp* (*f*) *ppp*

12
[growl]
(snap a key) (*fff*) *ppp*

16
(snap a key) (*mf*) (sim.) (*fff*) (*mf*) (sim.) *ppp*

20

ppp *mp* *ppp* (snap a key) *fff*

24

ppp *mp* *ppp* *fff*

27

ppp *mp* *ppp* *fff*

30

ppp *mp* *ppp* *fff*

33

ppp *mp* *ppp* *fff*

37

ppp *mp* *ppp* *fff*

40

ppp *mp* *ppp* *fff*

43

[+ l.h. D]

[+ r.h. high E]

(mf)

ppp

9:4

6

[r.h. Bb]

46

[+ E]

[+ l.h. D]

[growl]

(hyperventilate)

mp

ppp

7

14:8

[r.h. Bb]

49

[+ l.h. D]

[r.h. Bb]

5

fff

ppp

52

[+ l.h. D]

3

3

fff

ppp

5

3

ppp

6:4

fff

55

[+ l.h. D]

5

fff

ppp

6

[growl]

mp

7:4

ppp

(breath in)

n

(mf)

58

[+ l.h. D]

6

5

(mf)

fff

ppp

6

5

n

(mf)

61 [+ l.h. D]

(mf) (fff) ppp

63 [+ l.h. D]

fingersnap on opening ppp (hyperventilate) (mf) ppp

66 tr. [l.h. D] [] (ord.)

n n ppp

69 [+ l.h. D]

ppp (hyperv.) (mf) ppp

71 [+ D] [+ l.h. D]

(mf) ppp (mf) ppp

fine: bcn oct.03
/ ba dec.03
/ scala sept.05

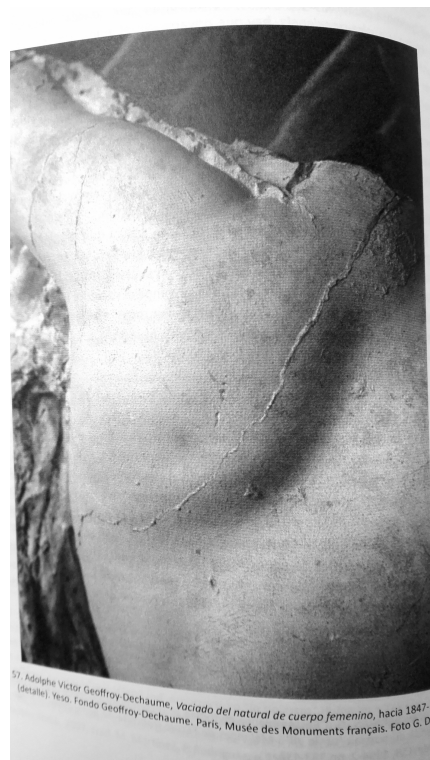
Dur.: 3.30-4.00 min.

Anexo VI. Partitura de *wq 132 à creux perdu* de José Luis Torá

wq.132 à creux perdu

para saxofón tenor preparado y amplificado

para Pedro Pablo Cámara



«Para sobrevivir, los fantasmas necesitan a veces que los fijen en una forma de yeso.
Pero también necesitan aire, tiempo.»

Georges Didi-Huberman
(*L'air et l'empreinte*, 2001)

Aplicar la técnica, sí, del vaciado del natural (*moulage sur nature*); técnica por medio de la cual se obtiene, a través de un proceso de moldes, una copia tridimensional precisa en cuanto a volumen y a texturas de cualquier elemento de la naturaleza.

«Es un medio de acercarse a la verdad de la naturaleza sin mucho esfuerzo; esto, en verdad, no es el mérito de un escultor hábil, sino el de un fundidor del montón.»
Diderot, D., *Oeuvres complètes, Volumen 10*

Aplicar la técnica, sí, o, más concretamente, la variante denominada *à creux perdu*; variante en la que el molde se obtiene de un modelo que se destruirá durante su extracción del molde, quedando tan sólo éste como «hu-eco perdido».

Aplicar la técnica, sí, pero esta vez no a un rostro, un torso, una mano..., que quedarían así «fijados», fetichizados, y, aun así, dejarían en el yeso rastro y huella de la naturaleza trémula de la piel; abrazo entre un material muerto y una carne viva y su estremecimiento.

«trata de moldear la mano de tu
amante y ponla delante de ti, te
encontrarás con un horrible
cadáver sin ningún parecido»
Balzac, H., *Le Chef-d'oeuvre inconnu*

Aplicar la técnica, sí, pero ahora a un instante, a un fragmento o pasaje del primer movimiento de la Sonata para flauta en la menor wq.132 de Carl Philipp Emanuel Bach, dejando así congelada la naturaleza trémula del sonido; el abrazo y estremecimiento entre un material muerto y un sople vivo.

Aplicar la técnica, sí, pero esta vez no utilizando un molde de yeso, ese material blanco, quebradizo y carente de plasticidad, pero que, en su inorganicidad, es capaz de captar y mostrar, en las grietas e imperfecciones formadas tras endurecerse y secarse, el recuerdo del pulso y la respiración del modelo vivo.

«un vaciado del natural es la copia
más exacta posible que se pueda
conseguir, pero carece de vida»
Rodin, A., citado por Cladel, J.,
Auguste Rodin pris sur la vie

Aplicar la técnica, sí, pero ahora utilizando en su lugar, y abriendo así un lugar, el cuerpo físico, frío, formado acústica e históricamente, del saxofón tenor. Saxofón preparado, obturado en su campana, pero permitiendo que lo orgánico del sonido de la sonata wq.132, junto con su respiración, su aire, dejen en él rastro y huella: a través de los intersticios, como filtros en negativo (las llaves en cada digitación, la boca del intérprete), abriéndose y cerrándose en el cuerpo sonoro: en su latir, en su pulso.

Aplicar la técnica, sí, pero esta vez suspendiendo el proceso antes de alcanzar su supuesto final; olvidando que el resultado de un vaciado del natural es un positivo restituido desde una forma negativa, el molde; positivo que, de hacerse, nos devolvería (quizá) algo así como las complejidades polifónicas de CPE Bach en una simple transcripción al uso para saxofón tenor.

«Nos muestra a la modelo tal y
como es, sin añadir nada personal»
Planche, G., *Le Salon de 1847*.
Revue des Deux mondes

Aplicar la técnica, sí, pero ahora deteniéndonos en el molde, en el negativo, en la forma obtenida por contacto, no por imitación; contemplar la oquedad con todas sus rugosidades, el vaciado de un vacío que, en todas sus fisuras y figuras, en todas sus

ausencias, no tiene nada más que ofrecer que un (hu)eco de tiempo, un aire de vida (aire y tiempo que, quizá, algún día lo fueron de una luminosa presencia).

Aplicar la técnica, sí, del vaciado, de la ausencia. Del vaciado de la ausencia. De la ausencia de técnica.

«Es gibt eine zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird».

(«una empiria delicada, tan íntimamente identificada con el objeto mismo, que en ella todo lo fáctico es ya *teoría*».)

Johann Wolfgang von Goethe

Maximen und Reflexionen

José Luis Torá

Wq. 132 à creux perdu

José Luis Torá

$\text{♩} = 60 \text{ ca.}$

① *pp* *poss.* 4/8

⑥ *poco gliss.* *sim.* *poco rall.* *a tempo* 6/8

⑩ *l.p.* *non presto* 6/8

⑭ $\text{♩} = 48 \text{ ca. (4=5)}$ *pochiss. sostenuto* *a tempo* 3/8

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The vocal line is written in the treble clef and includes the lyrics "The Rose Tree" and "The Rose Tree". The guitar accompaniment is written in the bass and treble staves. The score includes a key signature change from one sharp to one flat (Bb) and a time signature change from 2/4 to 3/4. The score is marked with "poco rall." and "a tempo".

Handwritten musical score for guitar, numbered 21. The score is written on a treble and bass staff. The tempo is marked as $J = 40 \text{ ca.}$ and the time signature is $(5=6)$. The score includes various musical notations such as chords, scales, and fingerings. The bass staff features a complex sequence of notes and chords, including a large chord marked $[Eb]$ and a sequence of notes marked $[7]$. The treble staff includes a sequence of notes marked $[C]$ and a sequence of notes marked $[Eb]$. The score is written in a clear, legible style with many annotations and markings.

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on three staves. The top staff is for the vocal line, the middle staff is for the guitar accompaniment, and the bottom staff is for the guitar accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings, along with performance instructions like "poco sostenuto", "a tempo", and "rall.". The guitar part includes chord diagrams for [C1], [Eb], and [7].

[illegible]

33 $\text{♩} = 34 \text{ ca. } (6=7)$

poco agiss.

sostenuto

a tempo

rall.

a tempo

4 8

[c1] [c3] [Eb] [7]

36

4 8

[c1] [c2] [c3] [c5] [7]

non presto

pp

3 8

39

3 8

[c1] [c3] [Eb] [7]

4 8

3 8

42 $\text{♩} = 30 \text{ ca. } (7=8)$

poco agiss.

molto sostenuto

a tempo

molto rall.

a tempo

4 8

[c1] [c3] [Eb] [7]

45

4 8

[c1] [c2] [c3] [c5] [7]

non presto

pp

3 8

47

[c1] [c3] [c4] [Eb]

2/8

49

$\text{quarter note} = 36 \text{ ca.}$
(6=5)

[Eb] [c4] [c5] [7]

ff pp

2/8

51

$\text{quarter note} = 36 \text{ ca.}$
(6=5)

[c5] [c#] [bb] [c#]

ff pp gliss.

2/8

54

$\text{quarter note} = 30 \text{ ca.}$
(5=6)

[c#] [bb] [c#]

gliss.

2/8

57

$\text{quarter note} = 30 \text{ ca.}$
(5=6)

[bb] [c#] [bb] [c5]

sf molto sostenuto

2/8

59

poco gliss.

molto rall. - - - - -

a tempo

p.p.

non

presto

[C1] [C5] [C#] [Bb]

62

[C1] [C5] [C#] [Bb]

66

$\text{♩} = 34 \text{ ca. } (8=7)$

sostenuto

a tempo

[C#] [Bb] [C5]

69

poco gliss.

molto rall. - - - - -

a tempo

p.p.

non

presto

[C1] [C5] [C#] [Bb]

72

[C1] [C5] [C#] [Bb]

75 $\text{♩} = 40 \text{ ca. } (7=6)$

Handwritten annotations: *poco sostenuto*, *sf*, *[c1]*, *[c#]*.

78

Handwritten annotations: *rall.*, *poco gliss*, *[Bb]*, *[Cs]*, *[c1]*, *[c2]*.

81

Handwritten annotations: *Al. p. (4)*, *non presto*, *[c1]*, *[Bb]*, *[Cs]*.

83

Handwritten annotations: *[c1]*, *[C#]*, *[Ta]*, *[Bb]*.

86 $\text{♩} = 48 \text{ ca. } (6=5)$

Handwritten annotations: *pachiss. sostenuto*, *sf*, *poco gliss.*, *a tempo*, *poco rall.*, *a tempo*, *[c1]*, *[Bb]*, *[Cs]*.

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written in eighth and sixteenth notes. The bass staff begins with a bass clef and contains a series of chords and single notes, some marked with fingerings like [c1], [c2], [c5], and [c#]. Performance instructions include 'non presto' and 'f' (forte). The score is numbered 90 in the top left corner.

97

Handwritten musical score for a guitar piece, page 97. The score is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked "♩ = 60 ca." and the time signature is "(5=4)". The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various guitar techniques such as bends, slides, and harmonics. The score is divided into measures by vertical bar lines. There are handwritten annotations and markings throughout, including "sf" (sforzando) and "ca." (circa). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score for 'L'Espresso' by Debussy, measures 102-104. The score is for piano and includes a vocal line with lyrics 'poco rall.' and a piano accompaniment. The piano part features a wavy line in the left hand and chords in the right hand. The vocal line has a melodic line with a fermata and a final note marked with a triangle.

105

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef, featuring a melody with various note values and rests, including a 'sim' (sostenuto) marking. The middle staff is a piano accompaniment line with a treble clef, showing chords and single notes, with markings like 'p.p.' (pianissimo) and 'non presto'. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef, showing a bass line with many sixteenth notes. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

109

Handwritten notes above the staff: $\#$, $\#$, $\#$

Chord symbols: [C#], [B], [C#]

113

Handwritten notes above the staff: repeat ad lib., $\#$

Chord symbols: [C#], [B], [C#]

118

Handwritten notes above the staff: $\#$, $\#$, $\#$, $\#$, $\#$

Chord symbols: [C#], [C5], [Eb], [F7], [C#]

* replace the little finger on the [Eb] key with the ring finger, in order to trill the [F7] key with the first one, while holding the [Eb] key with the second.

123

Handwritten notes above the staff: $\#$, $\#$, $\#$, $\#$, $\#$

Chord symbols: [C#], [Bb], [C4], [C1], [C3]

128

Handwritten notes above the staff: $\#$, $\#$, $\#$, $\#$, $\#$

Chord symbols: [C#], [Bb], [C4], [C1], [C3]

● = ●
○ = ○
sempre

131

$\text{♩} = 75 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 45 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 60 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 75 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 60 \text{ ca.}$

3 2 3 4 9

8 (ff) 8 pp ff 16 ff 8 16

135

$\text{♩} = 60 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 75 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 60 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 75 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 45 \text{ ca.}$ ($\text{♩} = 60$)

at least 3x

9 2 3 2

16 8 8 pp ff pp ff pp ff 8

139

$\text{♩} = 60 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 75 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 60 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 75 \text{ ca.}$ ($\text{♩} = 45$)

2 3 4 3 2

8 ff 8 pp 8 ff 8 pp ff 8

143

$\text{♩} = 45 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 75 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 45 \text{ ca.}$ ($\text{♩} = 60$)

at least 3x

2 3 5 3

8 pp ff 8 pp ff pp ff 8 pp 3

146

$\text{♩} = 60 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 75 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 60 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 75 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 45 \text{ ca.}$ ($\text{♩} = 60$)

3 2 3 4 3 1

16 ff 8 pp ff 16 8 pp ff 8 pp ff 8

(151) $\text{♩} = 60 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 75 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 60 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 75 \text{ ca.}$ (J=45)

1 3 5 3 2

8 ff 8 pp ff pp 8 ff 8 pp ff 8

(155) $\text{♩} = 45 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 60 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 45 \text{ ca.}$ (J=75)

2 7 6 3

8 pp ff pp ff 16 pp 8 sf pp 8

(158) $\text{♩} = 75 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 60 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 75 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 60 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 75 \text{ ca.}$ (J=60)

3 2 3 4

8 ff pp ff pp ff pp ff pp

c.b. ad lib. 10 ca. irregolare instabile

(163) $\text{♩} = 60 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 75 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 45 \text{ ca.}$ (J=60)

4 3 5

8 ff 8 pp ff pp ff pp ff

(166) $\text{♩} = 60 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 75 \text{ ca.}$ (J=60)

5 6 3 2 9

8 pp 8 ff 8 pp ff 8

poco rall.

Handwritten musical score for measures 170-172. The score is written on three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The tempo is marked $\text{♩} = 60 \text{ ca.}$ for measures 170-171 and $\text{♩} = 45 \text{ ca.}$ for measure 172. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 9/16 for measure 170, 4/8 for measure 171, and 3/8 for measure 172. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *pp*.

Handwritten musical score for measures 173-175. The score is written on three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The tempo is marked $\text{♩} = 75 \text{ ca.}$ for measure 173, $\text{♩} = 60 \text{ ca.}$ for measure 174, and $\text{♩} = 75 \text{ ca.}$ for measure 175. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/8 for measure 173, 3/8 for measure 174, and 4/8 for measure 175. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *pp*.

Handwritten musical score for measures 177-181. The score is written on three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The tempo is marked *senza tempo*. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *poss.*. The score is annotated with the text "barely audible pitch" and "irregolare, molto diverso".

06 - 17 Madrid
25 - 11 - 17 Madrid > Villaseca

Anexo VII. Partitura de *Disappeared Quipu[s]* de Camilo Méndez Sanjuan

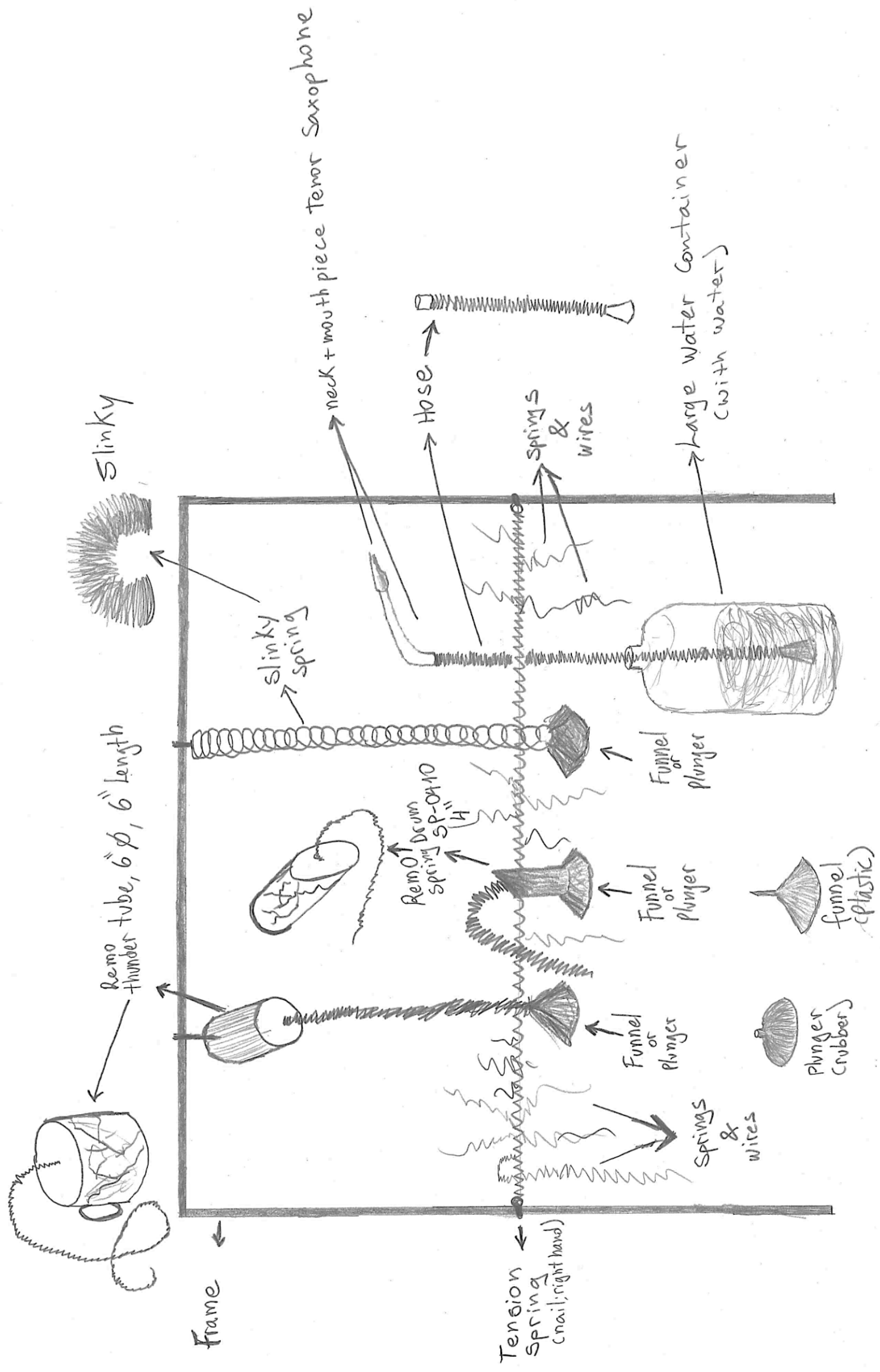
CAMILO MENDEZ

DISAPPEARED QUIPU[S]

ENVIRONMENT FOR SAXOPHONIST & HANGING OBJECTS

2021-23

ENVIRONMENT & OBJECTS



2 ♩ = 84
open slap

secco slap

open slap

tenor saxophone embouchure

hanging spring drum

f

pp

f

subito
♩ = 66

10

pp *f* *pp*

3

random key clicks

tension spring

right hand

nail

upside down spring drum

p *f* *pp* *f poss.* *pp* *f*

[illegible]

15

subito
♩ = 96

secco slap

f *pp* *f* *pp*

f *pp* *f* *pp*

4/8 4/8

III

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 18 to 22, and the second system covers measures 23 to 27. The piano part is written in treble clef with a 4/8 time signature. The guitar part is written in treble clef with a 4/8 time signature. The score includes various dynamics such as *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *f* (forte). It also features articulations like 'open slap' and 'hanging slinky'. The piano part includes a wavy line indicating a sustained or tremolo effect. The guitar part includes a wavy line indicating a sustained or tremolo effect. The score is written in black ink on a white background.

[illegible]

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for piano and voice, spanning 13 measures. The piano part is in G major, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The vocal part is in the same key and time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *f* (forte). There are also performance instructions like "secco slap" and "open slap" with corresponding symbols. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 1-6 and the second system containing measures 7-13. The piano part features a prominent bass line with a descending sequence of notes, while the vocal part features a melodic line with a descending sequence of notes. The score is presented in a clean, professional layout with a white background and black notation.

Violin I

Violin II

Viola

Cello/Double Bass

ATTACCA

TRILL

IV

[subito]
♩ = 84

^{c1}

mp

ppp

tension spring

nail

pp **f**

Pedro
Pablo
Camara

4

secco slap

f

pp

IN

upside down spring drum

f

6

open slap

f

pp

f

ppp

rall.

C **C#**

f

ppp

OUT

OUT

tenor saxophone embouchure

10

4/8

pp *f* *pp* *f* *pp* *f*

66 67

subito
♩ = 56

22

f

pp

f

pp

tenor saxophone embouchure

pp

4/8

4/8

[illegible]

V

[subito]

$\text{♩} = 96$

Pedro
Pablo
Camara

↑
[OUT]

pp

tension spring

nail

right hand

pp

3

mp

f

pp

[N] ↓

f

subito

$\text{♩} = 112$

5

(b♭)

ppp

mp

ppp

↑
[OUT]

ppp

hanging spring drum

right hand

tension spring

nail

pp *f*

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two systems of five-line staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody is written on the first staff, and the lyrics "The Rose Tree" are written below it. The second system continues the melody and includes a wavy line indicating a continuation of the melody. The score is written in a clear, legible hand.

The musical score is for a piece titled "subito!" by Pedro Pablo Camara. It is written for a tenor saxophone and a double bass. The tempo is marked as $\text{♩} = 56$. The score is in 4/8 time and consists of two systems. The first system features a tenor saxophone part with a dynamic range from *pp* to *f* and a double bass part with a dynamic range from *pp* to *f*. The second system features a tenor saxophone part with a dynamic range from *pp* to *f* and a double bass part with a dynamic range from *pp* to *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The musical score is divided into four systems, each with a different instrument or sound effect. The first system features an alto saxophone part with a key signature of one sharp (F#) and a 4/8 time signature. The melody starts on a whole note, followed by a half note, and then a quarter note. The second system continues the melody with a half note and a quarter note. The third system features a right hand part with a key signature of one sharp (F#) and a 4/8 time signature. The melody starts on a whole note, followed by a half note, and then a quarter note. The fourth system continues the melody with a half note and a quarter note. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (ppp, mf, p, f, pp).

A diagram of a chromosome with a centromere. The left arm has a band labeled 'Bb' and the right arm has a band labeled 'Eb'.

$$\begin{array}{ccccccc} & & \text{Bb} & & & & \\ & & | & & & & \\ \bullet & \bullet & \circ & \bullet & \bullet & \bullet & \text{C} \end{array}$$
$$\begin{array}{c} \bullet \\ \bullet \\ \bullet \\ \hline \end{array} \begin{array}{c} \infty \\ Bb \end{array}$$

17

right hand

tension spring

nail

IN

→

hanging spring drum

open slap

○

secco slap

●

f

pp

f

pp

19

IN

→

secco slap

●

open slap

○

secco slap

●

IN

→

secco slap

●

open slap

○

secco slap

●

IN

→

secco slap

●

open slap

○

secco slap

●

IN

→

secco slap

●

open slap

○

secco slap

●

IN

→

secco slap

●

open slap

○

secco slap

●

IN

→

secco slap

●

open slap

○

secco slap

●

IN

→

secco slap

●

open slap

○

secco slap

●

IN

→

secco slap

●

open slap

○

secco slap

●

IN

→

secco slap

●

open slap

○

secco slap

●

IN

→

secco slap

●

open slap

○

secco slap

●

IN

→

secco slap

●

open slap

○

secco slap

●

IN

→

secco slap

●

open slap

○

secco slap

●

IN

→

secco slap

●

open slap

○

secco slap

●

IN

→

secco slap

●

open slap

○

secco slap

●

IN

→

secco slap

●

open slap

○

secco slap

●

IN

→

secco slap

●

open slap

○

secco slap

●

IN

→

secco slap

●

open slap

○

secco slap

●

IN

→

secco slap

●

open slap

○

secco slap

●

IN

→

secco slap

●

open slap

○

secco slap

●

IN

→

secco slap

●

open slap

○

secco slap

●

IN

→

secco slap

●

open slap

○

secco slap

●

IN

→

secco slap

●

open slap

○

secco slap

●

IN

→

secco slap

●

open slap

○

secco slap

●

IN

→

secco slap

●

open slap

○

secco slap

●

IN

→

secco slap

●

open slap

○

secco slap

●

IN

→

secco slap

●

open slap

○

secco slap

●

IN

→

secco slap

●

open slap

○

secco slap

●

subito

4

96 = 96

random key clicks + teeth on reed

30

ATTACCA

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for piano (p) and guitar (g). The tempo is marked as ♩ = 84. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into two systems, each with a piano part on the left and a guitar part on the right. The piano part includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics (pp, ff, f). The guitar part includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics (pp, ff, f). The score also includes a section for the right hand, which is a simplified version of the piano part. The right hand section includes a box labeled "IN" and a box labeled "OUT". The right hand section also includes a box labeled "tension spring" and a box labeled "nail". The right hand section also includes a box labeled "open slap" and a box labeled "secco slap". The right hand section also includes a box labeled "upside down spring drum". The right hand section also includes a box labeled "right hand". The right hand section also includes a box labeled "f". The right hand section also includes a box labeled "f". The right hand section also includes a box labeled "f".

Musical score for "The Great Wall" by John Williams. The score features a wicker basket (piano) and a wicker man (piano). The wicker basket part includes a wicker man (piano) and a wicker basket (piano). The wicker man part includes a wicker basket (piano) and a wicker man (piano). The score includes various dynamics and articulations, such as *p*, *f*, *pp*, and *ppp*. The score is in 2/4 time and is in the key of G major. The score includes a wicker basket (piano) and a wicker man (piano). The wicker basket part includes a wicker man (piano) and a wicker basket (piano). The wicker man part includes a wicker basket (piano) and a wicker man (piano). The score includes various dynamics and articulations, such as *p*, *f*, *pp*, and *ppp*. The score is in 2/4 time and is in the key of G major. The score includes a wicker basket (piano) and a wicker man (piano). The wicker basket part includes a wicker man (piano) and a wicker basket (piano). The wicker man part includes a wicker basket (piano) and a wicker man (piano). The score includes various dynamics and articulations, such as *p*, *f*, *pp*, and *ppp*. The score is in 2/4 time and is in the key of G major.

Anexo VIII. Partitura de *Eídon/Eikón* de Abel Paul

είδolon/eikón

Abel Paúl 2023

¿Y cómo llamaremos lo que tiene apariencia de bello, porque, en vista de lo bello, se ha arreglado la perspectiva, pero que cuando se considera por despacio, se ve que no se parece al objeto, cuya imagen representa? Puesto que se parece, sin parecerse realmente, ¿no es un fantasma? (Platón, *Sofista*, p.35)

Hemos distinguido, en el arte de hacer imágenes, o ficciones, dos especies: el arte de copiar y el arte de la fantasmagoría. (Platón, *Sofista*, p.42)

Por consiguiente, la imitación en esta clase de contradicción que es irónica y según un parecer; la imitación fantasmagórica, que es una parte del arte de hacer imágenes, no la divina, sino la humana (...) (Platón, *Sofista*, p.91)

EÍDOLON /EIKÓN

Abel Paúl 2023

PERFORMANCE NOTES

1) INSTRUMENTATION AND APPLIANCES

- Soprano sax
- A circular loudspeaker with a diameter of approximately 6,5cm. The following model was utilized for the first performances of the piece:
"2.5" Visaton K 64 WP 2W ". Impedance: 8 Ω
<https://goo.gl/qEuS3y>
- Audio cable (at least 3 m. long)
- 1 small amplifier (only one channel needed)
- Laptop.

2) LOUDSPEAKER: PREPARATION AND PLACEMENT

-The loudspeaker should be fixed to a stand so that the performer is able to easily interact with it by covering/uncovering it with the instrument's bell.

3) AUDIO FILE AND CHRONOMETRIC SYNCHRONISATION

A Reaper patch has been generated for the performance of this piece. It includes the audio file played through the loudspeaker, as well as its corresponding chronometer. The chronometric figures (in green) coincide with the chronometric indications on the score. The performance of the saxophone part should be perfectly coordinated with the audio file. A screen (monitor, laptop or similar) is therefore required to visualize these figures. It should be strategically positioned so that the screen is always visible throughout the performance. The Reaper patch may be downloaded here: <https://1drv.ms/t/s!AoRvEdlR5f1XgcBer3qu4URcCj9YrQ?e=b60Y2F>



4) NOTATION

Each system includes two separate staves. The upper one is utilized for the notation of the saxophone part. The lower one indicates the materials played through the loudspeaker. The saxophone staff is transposed whereas the pitches on the loudspeaker staff are not transposed (real pitch).

5) ACCIDENTALS

The score does not make use of bars and barlines. Each accidental is operative until cancelled by the following one.

6) TECHNIQUES AND NOTATION



The vertical bars on top of the staff indicate the beat (=60 BPM)



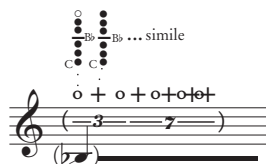
Standard playing (with the mouthpiece in the mouth)



Mouthpiece separated from the mouth (utilised for passages in which only fingering changes apply)

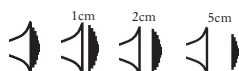


Fingering changes (without blowing into the mouthpiece). The change of positions will filter the sound played through the loudspeaker, creating different effects and acoustic responses from the instrument.



Alternation of standard fingerings (e.g. low B \flat) and fingerings derived from that original position without blowing into the mouthpiece. The original fingering is indicated by a "close position symbol" (+), alternative fingerings are indicated by an "open position symbol" (°). These symbols may appear within triplets, indicating the exact number of alternations to be executed. The placement of these symbols within the triplet (or the beat) may be irregular, indicating different accelerandi or rallentandi.

When rests are indicated no specific positions are intended (the performer may keep the previous fingering or prepare the next one) but an effort should be made to effect the changes as discreetly as possible so that the sound played through the loudspeaker is not dramatically altered.



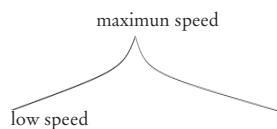
Different distances between the saxophone's bell and the loudspeaker. The bell should always be placed parallel to the loudspeaker. The first symbol does not necessarily imply touching the loudspeaker with the bell, but placing it at the smallest possible distance from the loudspeaker. The linear displacements between different positions are indicated by arrows.



Different positions established between the saxophone's bell and the loudspeaker on the horizontal axis. The black circle indicates the instrument's bell, which covers the loudspeaker to a varying degree (as indicated by the images). The left-right/right-left linear displacements between these positions are symbolised by arrows. Usually, when these horizontal displacements take place, the distance between the instrument's bell and the loudspeaker is 1 cm or less (as indicated by the previous symbols).



Clockwise and counterclockwise circular movements of the bell with regard to the loudspeaker. The bell should cover the loudspeaker to the indicated degree. When this technique is utilised, the distance between the instrument's bell and the loudspeaker is 1 cm or less.



The curved lines on top of the staff indicate the speed variation applied to the performance of a particular repetitive motive or group of notes. The larger the curvature, the larger the speed variation and vice-versa. Straight horizontal lines symbolize a regular, uniform speed.



Air tones (pitchless).



Air tones with some degree of pitch.

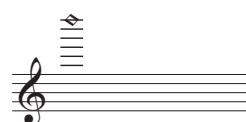
◊ → ord Gradual transitions between different states.

← inhale (always as an air tone (pitchless))

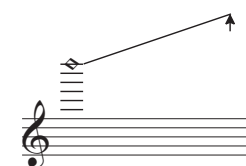
→ exhale (cancels the previous effect)



Secco slap



Teeth on reed. Produce a pitch as close as possible to the notated one (non transposed). This technique should always be performed in an extremely delicate manner, avoiding any unwanted residual sounds and beeps.



Teeth on reed. Glissando to highest possible pitch.

Multiphonic fingerings are always indicated on top of the staff above each specific multiphonic.



Bisbigliando (alternation between two or more fingerings for the same pitch). The alternation may speed up or slow down within the given triplets (as indicated by the degree of proximity or distance established between the noteheads).

~~~~~ Different speed trills.

# eídon/eikón

Abel Paúl  
2023

| = 60  
♩ = 60

5cm

7"

2cm

15"

Sax. sop.

Loudspeaker

*p*

17"

26"

2cm

1cm

1cm

1cm

2cm

1cm

Sax. sop.

Loudspeaker

*p*

33"

39"

46"

1cm

1cm

1cm

1cm

1cm

2cm

Sax. sop.

Loudspeaker

49"

53"

58"

1'02"

2cm

... simile

... simile

... simile

Sax. sop.

Loudspeaker

*mp*

1'05"

1'08"

1'14"

Sax. sop.

Loudspeaker

1'19" 1'26" 1'31" 1'34"

Sax. sop.

Loudspeaker

*mf* *mp*

1'35" 1'40" 1'46"

Sax. sop.

Loudspeaker

*mf* *p* ...

1'51" 1'55" 2'00" 2'04"

Sax. sop.

Loudspeaker

*mf* *p* ...

2'06" 2'13" 2'18"

Sax. sop.

Loudspeaker

*mf* *p* ...

2'21" 2'24" 2'27" 2'33"

Sax. sop.

Loudspeaker

*mf* *pp*

2'36" 2'39" 2'46" 2'50" 1cm

2cm 1cm

slap + ord.

Sax. sop.

Loudspeaker

2'55" 3'01" 3'08" 3'11" 2cm

2cm

simile

Sax. sop.

Loudspeaker

3'13" 3'19" 3'22" 3'26" 1cm

bisbigliando

simile

Sax. sop.

Loudspeaker

3'31" 3'33" 3'41" 3'45" 1cm 5cm

simile

Sax. sop.

Loudspeaker

3'49" 3'56" 4'03" 1cm

slap + ord.

simile

bisbigliando

Sax. sop.

Loudspeaker

pp

4'08" 4'12" 4'14" 4'21"

1cm

Sax. sop.

simile

13:10<sub>h</sub> *mp* *p* 13:8<sub>h</sub> *mf* *p* *ppp*

exh. (ord.) inhale

Loudspeaker

*p*

4'26" 4'31" 4'34" 4'36" 4'38" 4'41"

Sax. sop.

*mf* *ppp* simile *p* *ppp* *mp* *ppp* *mf pp subito* *p*

air inhale

Loudspeaker

4'43" 4'50" 4'52" 4'59"

Sax. sop.

exhale (air) *p* ord. *p* *mp*

Loudspeaker

*p*

5'03" 5'10" 5'15"

bisbigliando (trill key 4)

Sax. sop.

*mf* *p* simile *mp* *mf*

Loudspeaker

5'21" 5'27" 5'32" 5'36"

5cm

1cm

5cm

1cm

5cm

Sax. sop.

slap ord. *f* *p* *f* *p* 13:8<sub>h</sub> *ppp* 11:8<sub>h</sub> *p* *ppp* 11:8<sub>h</sub> *p* *ppp* 11:8<sub>h</sub> *p* *ppp*

air ord.

Loudspeaker

*pp*

5'40" 5'45" 5'51" 5'54"

slap + inhale ord. ord. ord. ord. irregolare ord. ord.

p mp p ppp p ppp pp ppp p

Sax. sop.

Loudspeaker

5'56" 6'00" 6'04" 6'09" 6'12"

teeth on reed (approximate non-transposed pitch)

1cm 5cm 5cm 1cm

ord. ord. slap + ord. ord. ord. ord.

ppp p ppp p mp ppppp ppp p ppp pppp

Sax. sop.

Loudspeaker

6'14" 6'17" 6'22" 6'25" 6'29"

slap + ord. ord. ord. inhale

ppppp mp ppp p ppp ppp ppp ppp p

Sax. sop.

Loudspeaker

6'31" 6'34" 6'38" 6'42" 6'46"

slap + ord. ord. ord. ord. ord.

ppppp p ppp p ppp ppp ppp ppp p

Sax. sop.

Loudspeaker

6'49" 5cm 6'52" 5cm 6'58" 5cm 7'02" 1cm

Sax. sop.

teeth on reed (approximate non-transposed pitch)

teeth on reed

ppp 11:6 11:8 ppppp 11:8 pp

Loudspeaker

(ppp)

7'06" 7'10" 7'12" 7'17" 7'20"

Sax. sop.

ppppp

irregolare [ +o ] poco a poco trillo più lento [ +o ]

Loudspeaker

ppp

7'24" 7'27" 7'33" 7'37"

Sax. sop.

slap

mp 5 p pp mp pp

Loudspeaker

pp mp p

7'42" 7'50" 7'55"

Sax. sop.

pp 11:12 mf 5 pp 5 pp

Loudspeaker

8'01" 8'06" 8'15"

Sax. sop.

Loudspeaker

8'19" 8'27" 8'33"

Sax. sop.

Loudspeaker

8'38" 8'45" 8'48" 5cm 8'52" 8'55"

Sax. sop.

Loudspeaker

8'58" 9'02" 9'07" 9'13"

Sax. sop.

Loudspeaker

9'17" 9'20" 9'23" 9'30"

Sax. sop.

Loudspeaker

7

The image displays a complex musical score for a saxophone and a loudspeaker. The score is organized into four systems, each with a saxophone part and a loudspeaker part. The saxophone part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The loudspeaker part is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations, including notes, rests, slurs, and dynamic markings. Time stamps are provided for specific measures, such as 9'35", 9'43", 9'45", 9'50", 9'53", 9'59", 10'03", 10'08", 10'11", 10'20", 10'24", 10'28", 10'36", 10'44", 10'48", 10'53", 10'58", and 11'02". The score also includes a section titled "teeth on reed (approximate non-transposed pitch)" and a section titled "simile". The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte). The score is a page from a larger document, as indicated by the page number 10 in the bottom right corner.

**System 1:**

- Sax. sop.:** Measures 1-4. Dynamics: *p*, *pp*, *mf*, *p*. Time stamps: 9'35", 9'43", 9'45", 9'50".
- Loudspeaker:** Measures 1-4. Dynamics: *pp*, *mp*, *pp*, *mf*.

**System 2:**

- Sax. sop.:** Measures 5-8. Dynamics: *p*, *p*, *f*, *p*, *pp*. Time stamps: 9'53", 9'59", 10'03", 10'08".
- Loudspeaker:** Measures 5-8. Dynamics: *pp*, *mp*, *pp*, *mf*.

**System 3:**

- Sax. sop.:** Measures 9-12. Dynamics: *mp*, *pp*, *mf*, *mp*, *pp*, *mf*. Time stamps: 10'11", 10'20", 10'24".
- Loudspeaker:** Measures 9-12. Dynamics: *pp*, *mp*, *pp*, *mf*.

**System 4:**

- Sax. sop.:** Measures 13-16. Dynamics: *f*, *pppp*. Time stamps: 10'28", 10'36", 10'44".
- Loudspeaker:** Measures 13-16. Dynamics: *pp*, *p*, *mf*.

**System 5:**

- Sax. sop.:** Measures 17-20. Dynamics: *pp*, *p*, *mf*. Time stamps: 10'48", 10'53", 10'58", 11'02".
- Loudspeaker:** Measures 17-20. Dynamics: *pp*, *p*, *mf*.

11'05" 11'11" 11'15"

Sax. sop.

Loudspeaker

*p*

*f*

11'21" 11'27" 11'35"

Sax. sop.

Loudspeaker

*mf* *p* *f* *mp* *f*

*simile*

11'36" 11'45" 11'49"

Sax. sop.

Loudspeaker

*p* *ff<sub>poss.</sub>* *p*

*(pp)*

11'52" 11'59" 12'04"

Sax. sop.

Loudspeaker

*p*



13'22" 13'26" 13'31" 13'35"

Sax. sop.

ord.

teeth on reed (non-transposed)

ppp p

Loudspeaker

pp

13'39" 13'45" 13'49" 13'53"

Sax. sop.

ord.

teeth on reed (non-transposed)

pppp ppp p pppp

Loudspeaker

pp

13'59" 14'03" 14'08" 14'14"

Sax. sop.

slap

ord.

mp ppp p ppp

Loudspeaker

pp

**Anexo IX. Materiales de investigación y composición para *Disappeared Quipu[s]* de Camilo Méndez Sanjuan**

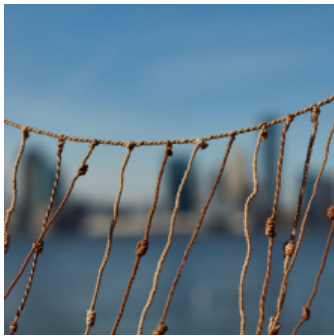


(/)

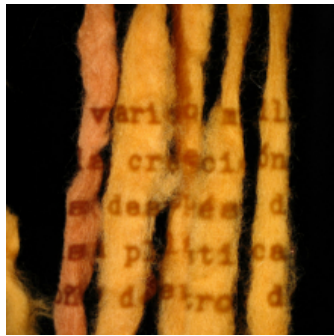
☐ We are open today from 11 am to 6 pm. Masks are optional. (</visit/health>)



Cecilia Vicuña (born 1948, Santiago, Chile). *Skyscraper Quipu* (Incan *quipu* performance, New York), 2006. Rephotographed 2018. Cotton, dimensions variable. Collection of the artist. © Cecilia Vicuña. Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, New York and Hong Kong. (Photo: Matthew Herrmann)



()



()



()



()



()



# ELIZABETH A. SACKLER CENTER FOR FEMINIST ART

(/eascfa)

## Cecilia Vicuña: Disappeared Quipu

May 18–November 25, 2018

#ceciliavicuña (<https://twitter.com/search?q=%23ceciliavicuña>)

For millennia, ancient peoples of the Andes created *quipus*—complex record-keeping devices, made of knotted cords, that served as an essential medium for reading and writing, registering and remembering. New York-based Chilean artist and poet Cecilia Vicuña has devoted a significant part of her artistic practice to studying, interpreting, and reactivating the *quipus*, which were banned by the Spanish during their colonization of South America. Drawing on her indigenous heritage, Vicuña channels this ancient, sensorial mode of communication into immersive installations and participatory performances.

*Disappeared Quipu* pairs ancient *quipus* from our collection with a newly commissioned installation by Vicuña that combines monumental strands of knotted wool with a four-channel video projection. Together, these *quipus* of the past and present explore the nature of language and memory, the resilience of native people in the face of colonial repression, and Vicuña's own experiences living in exile from her native Chile. Each knot of Vicuña's modern-day *quipus* gives radical possibility to the connective and expressive capacities of a language nearly lost to history.

On view in the adjacent gallery are thirteen ancient Andean textiles selected by Vicuña from our collection. Featured in the artist's video projection, these textiles span a period of fourteen hundred years and complement Vicuña's installation by honoring an important indigenous artistic tradition.

*Cecilia Vicuña: Disappeared Quipu* is organized by the Brooklyn Museum and the Museum of Fine Arts, Boston. The Brooklyn presentation is initiated by the Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, and is organized by Catherine Morris, Sackler Senior Curator for the Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, and Nancy Rosoff, Andrew W. Mellon Senior Curator, Arts of the Americas, with Serda Yalkin, Curatorial Assistant, Arts of the Americas and Europe. The MFA presentation is organized by Liz Munsell, Lorraine and Alan Bressler Curator of Contemporary Art, and Dennis Carr, Carolyn and Peter Lynch Curator of American Decorative Arts and Sculpture. Gary Urton,

Dumbarton Oaks Professor of Pre-Columbian Studies at Harvard University, is a collaborative consultant to the project. Robert Kolodny and Ricardo Gallo respectively, created the video projection and sound design of the work.

Leadership support is provided by Elizabeth A. Sackler. Generous support is provided by the Horace W. Goldsmith Foundation and the Kaleta A. Doolin Foundation.

## **ask** **Brooklyn Museum**

Supported by  
**Bloomberg  
Philanthropies**

Here are some questions visitors asked us during their visit to this exhibition.

On your next visit, use our app to ask your own questions, get info, and share insights by texting with our team of knowledgeable and friendly experts.

► **Does the quipu convey principally numbers (dates, ages, distances, quantities, etc.) or also narrative information regarding history within the Andean corpus of knowledge?**

► **I was wondering, who owns a quipu? An individual or government?**

► **What do these quipu say? What did they kept track of?**

View more.

([https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/ask/cecilia\\_vicuna](https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/ask/cecilia_vicuna))

Current (/exhibitions/current)

Upcoming (/exhibitions/upcoming)

Collection (/exhibitions/collection)

Past (/exhibitions/past\_exhibitions)

Touring (/exhibitions/touring)

Exhibition Archives (/exhibitions/exhibition)

## Let's Stay Connected

(/)

200 Eastern Parkway  
Brooklyn, New York 11238-6052

The Brooklyn Museum stands on land that is part of the unceded, ancestral homeland of the Lenape (Delaware) people.

Sign up for our newsletter.

- <https://instagram.com/brooklynmuseum>  
<https://www.tiktok.com/@brooklynmuseum>  
<https://twitter.com/brooklynmuseum>  
<https://www.youtube.com/user/BrooklynMuseum>  
<https://brooklynmuseum.tumblr.com/>  
<https://www.facebook.com/brooklynmuseum>

[About \(/about\)](#) [Collection \(/opencollection\)](#) [Contact Us \(/about/contact/\)](#) [Press \(/press\)](#) [FAQ \(/about/faq\)](#)

[Copyright \(/copyright\)](#)

[Image Services \(/image\\_services\)](#) [Terms of Use \(/terms\)](#) [Privacy Policy \(/privacy\)](#)

HYUNDAI COMMISSION

# CECILIA VICUÑA BRAIN FOREST QUIPU

*In the Andes people did not write, they wove meaning into textiles and knotted cords. Five thousand years ago they created the quipu (knot), a poem in space, a way to remember, involving the body and the cosmos at once. A tactile, spatial metaphor for the union of all. The quipu, and its virtual counterpart, the ceque (a system of sightlines connecting all communities in the Andes) were banished after the European Conquest. Qupus were burnt, but the quipu did not die, its symbolic dimension and vision of interconnectivity endures in Andean culture today.*  
Cecilia Vicuña

27 metres of pale, ghostly, quipu sculptures hang from the ceiling at opposite ends of the Turbine Hall. Cecilia Vicuña's *Brain Forest Quipu* continues her long-standing work with the ancient Andean tradition of the quipu. Woven together from different materials including found objects, unspun wool, plant fibres, rope and cardboard, the sculptures are combined with music and voice that emerge at moments as you move through the space. This multi-media installation is an act of mourning for the destruction of the forests, the subsequent impact of climate change, and the violence against Indigenous peoples. It is also an opportunity to create a space for new voices and forms of knowledge to be heard and understood, as we take responsibility for our part in the destruction.

Vicuña's reimagining of the quipu contains a number of layers: sculptural, sonic, social and digital. She invites us into the 'Dead Forest Quipu', a pair of sculptures whose skeletal forms draw attention to the severity of the climate crisis and the delicate nature of our ecosystems. Their bone-white colour evokes bleached bark from trees killed by drought or intentional fire and other dried-out substances like snakeskin. Placing the sculptures at either end

of the Turbine Hall, Vicuña creates an alternative architecture binding the two ends of the space. Made from a range of organic materials and items collected from the banks of the River Thames by women from local Latin American communities, the work extends Vicuña's practice of assembling found, imperfect, and modest materials that she calls *precarios* (precarious).

The 'Dead Forest Quipu' sculptures are accompanied by a 'Sound Quipu' playing from within the sculpture and under the bridge. This sonic element, conceived by Vicuña and directed by Colombian composer Ricardo Gallo, brings together Indigenous music from several regions, compositional silences, new pieces by Gallo, Vicuña, and other artists, and field recordings from nature. The interwoven moments of sound and silence span 8 hours of sonic breathing and symbolise the earth's life in the face of the loss taking place across the globe.

The 'Digital Quipu' weaves together videos of Indigenous activists and land defenders from regions around the world who are using digital platforms to amplify their calls. Shown on video monitors in locations throughout the building and online, the 'Digital Quipu' offers political and economic context for the material realities faced by communities in the ongoing struggle to protect and preserve their respective ancestral territories, communities and traditions.

What Vicuña describes as the 'social weaving' will extend through a 'Quipu of Encounters: Rituals and Assemblies'. This series of global events, or 'knots of action', connect ancient Andean tradition and contemporary culture, inviting visitors to become active participants in the prevention of climate catastrophe.

Vicuña writes 'the Earth is a brain forest, and the quipu embraces all its interconnections.' Brought together, the elements of *Brain Forest Quipu* emphasise the contradiction and complexity of our time. This entanglement of our bodies – with both the material world of nature and the places that we live – is enmeshed in the hive-mind of technology that connects us with each other, while isolating us in new and often uncertain ways. Vicuña suggests that we are at the beginning of a new time, one where we must first become aware of our collective responsibility in order to change destructiveness, injustices and harm. Through *Brain Forest Quipu* she invites us to create spaces for imagining and dreaming so that we can 'bring our heart-minds together to give life to a new forest in a spirit of reparation.'

## ABOUT CECILIA VICUÑA

Cecilia Vicuña is a Chilean Indigenous mestizo artist-poet. Since the late 1960s she has created poems, paintings, sculpture, and film to explore and create alternative systems of knowledge that respect the Indigenous traditions that are a part of her heritage, while finding new ways to form connections with others. Vicuña studied Fine Art in the Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile, Santiago, and later completed her studies with a British Scholarship at the Slade School of Fine Art in 1972. After the military coup against former Chilean President Salvador Allende, Vicuña became a founding member of Artists for Democracy while continuing to live and work in exile in London until 1975. Afterwards she lived in Bogotá, Colombia until 1980 and is now based between Chile and New York. For the Hyundai Commission, Vicuña returned to London to work on the installation throughout September and October with a team of local artisans and makers, and participants from local Latinx community.

Feb 9, 2023

Disappeared Quipus for saxophonists & hanging objects.

Cecilia Vicuña: Brain Forest Quipu

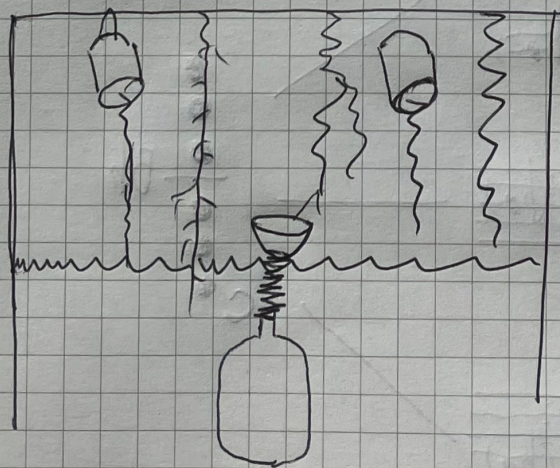
'In the Andes people did not write, they wore meaning into textiles and knotted cords. Five thousand years ago they created the quipu (Knot), a poem in space, a way to remember, involving the body and the cosmos at once. A tactile, spatial metaphor for the union of all. The quipu, and its virtual counterpart, the ceque (a system of sightlines connecting all communities in the Andes) were banished after the European Conquest. Quipus were burnt, but the quipu did not die, its symbolic dimension and vision of interconnectivity endures in Andean culture today'

Cecilia Vicuña

Woven together from different materials

Skeletal form, assembling found, imperfect, and modest materials. (precarious) Eng. Precarious!

Environment for saxophonist!



Frame (PVC/tam-tam)

Large Spring Drums

Tension Springs

funnels

plungers

Metal sheets

rattles

wire

large bottle

Pipes

Rubber sheets

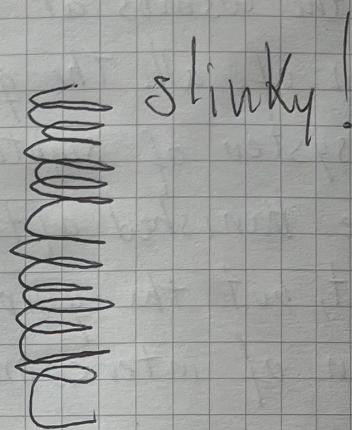
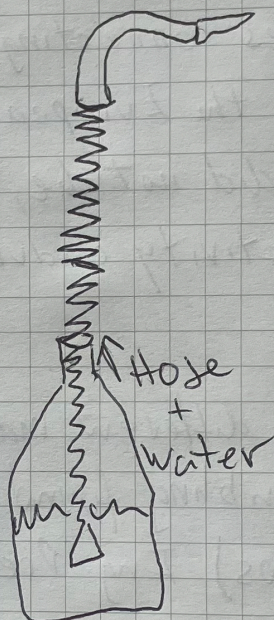
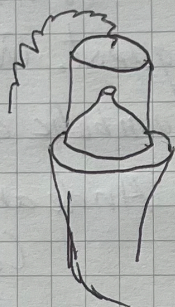
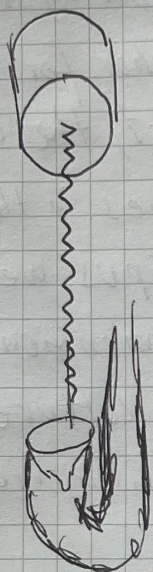
Quipu: threads/cords/strands (lowest pitch, multiphonics...  
 knots (slaps ○●●; key clicks; vocalizations)

Threads: lowest pitch

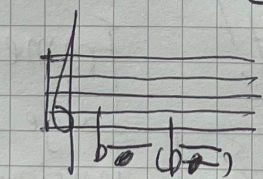
Multiphonics < C♭ (unstable pp-p) D/B (oscillating mp-ff) E♭ (oscillating PPP-mp)

micro-glissandi

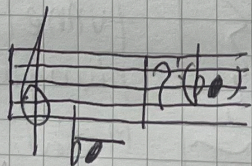
Teeth on Reed



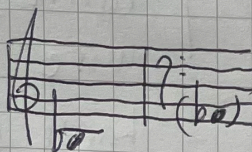
Soprano Sax.  
in B♭



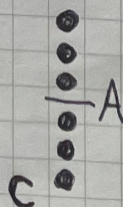
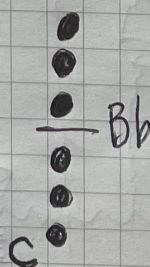
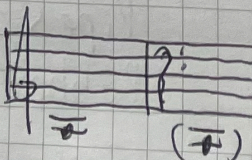
Alto Sax.  
in E♭



Tenor Sax.  
in B♭



Baritone Sax.  
in E♭



# Multiphonics

①

Bb (or A)  
Cb  
p

soprano

alto

tenor

Baritone

②

Bb  
Eb  
C  
Ce / Cb  
p

④

Bb  
Eb  
Cb / D1B  
p

## Free right-hand

②1

Da  
Ce  
Bb  
p

②2

③1

Ce  
Bb  
p

(76) (8)  $c_1$   
 $Bb$   
 $Da$   
 $mp < f >$

Disappered Quipu[5] environment for saxophonist (alto, <sup>neck/embouchure</sup> ~~tenor~~ & hanging objects)

Disappered Quipu[5] enviroment for alto, neck/embouchure tenor saxophone & hanging objects.

Disappered Quipu[5] an enviroment for saxophones & hanging objects (alto & tenor neck/embouchure attachment)

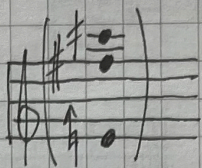
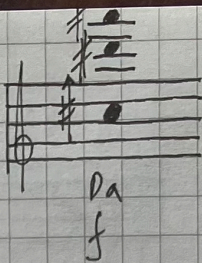
(23) 8  
 $Bb$   
 $c_1$

(75)  $c_1$   
 $G\#$

(76)  $c_1$   
 $G\#$

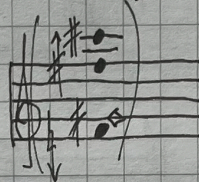
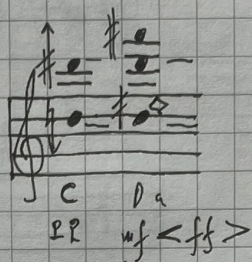
82

C<sub>1</sub>  
●  
●  
○  
○  
○  
○



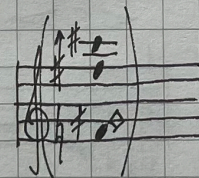
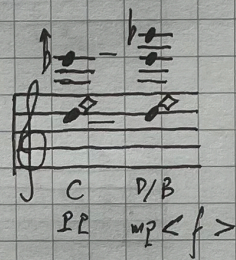
90

C<sub>2</sub>  
●  
●  
○  
○  
○



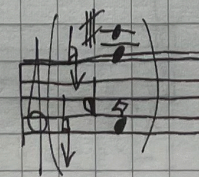
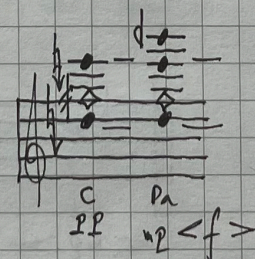
92

C<sub>12</sub>  
●  
●  
●  
○  
○  
○



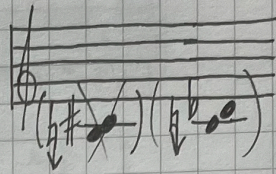
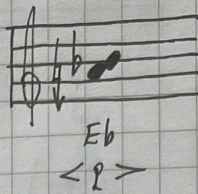
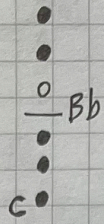
93

C<sub>12</sub>  
●  
●  
●  
○  
○  
○  
G#

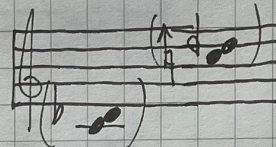
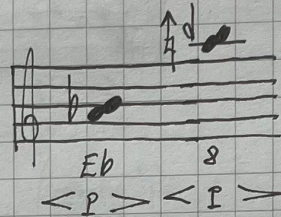
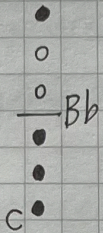


# Oscillating (minor seconds)

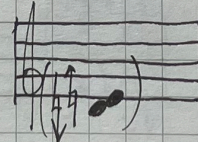
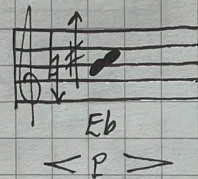
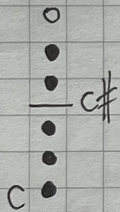
(24)



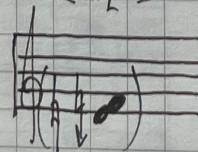
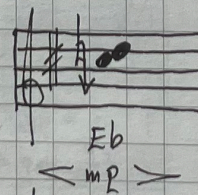
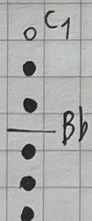
(42)



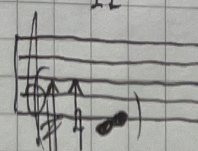
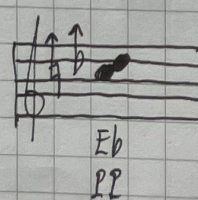
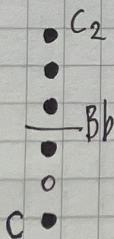
(45)



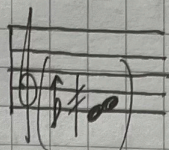
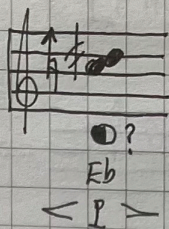
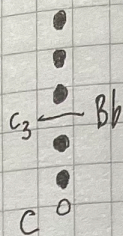
(79)



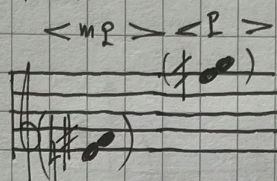
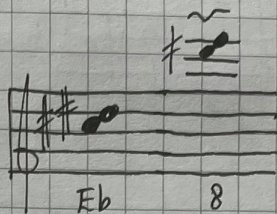
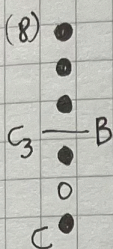
(85)



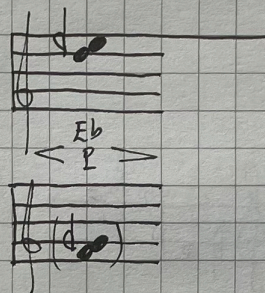
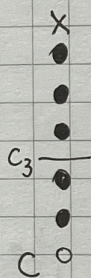
94



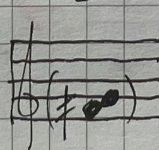
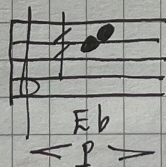
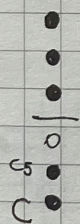
98



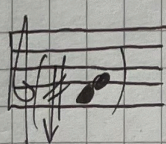
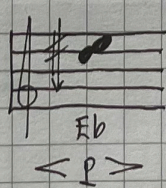
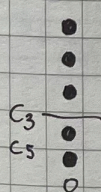
115



118



119



# Pitch/Fingering 5 [Constellation 5]

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a common time signature (C). The notation shows a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1-5. A red arrow points to a specific note.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the sequence from the previous block. It includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a common time signature (C). A red arrow points to a specific note.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the sequence. It includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a common time signature (C). A red arrow points to a specific note.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the sequence. It includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a common time signature (C). A red arrow points to a specific note.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the sequence. It includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a common time signature (C). A red arrow points to a specific note.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the sequence. It includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a common time signature (C). A red arrow points to a specific note.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the sequence. It includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a common time signature (C). A red arrow points to a specific note.

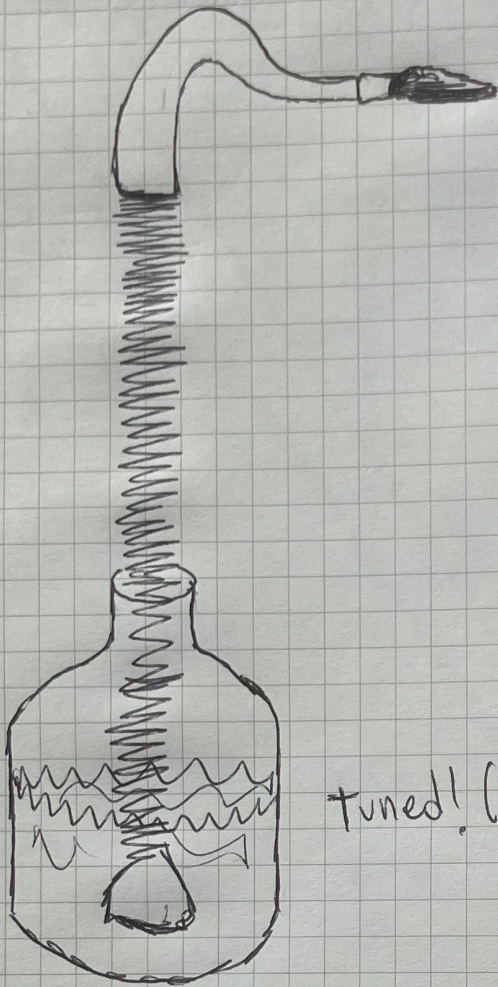
Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the sequence. It includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a common time signature (C). A red arrow points to a specific note.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the sequence. It includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a common time signature (C). A red arrow points to a specific note.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the sequence. It includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a common time signature (C). A red arrow points to a specific note.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the sequence. It includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a common time signature (C). A red arrow points to a specific note.

# Neck / Mouth piece 'Attachment'



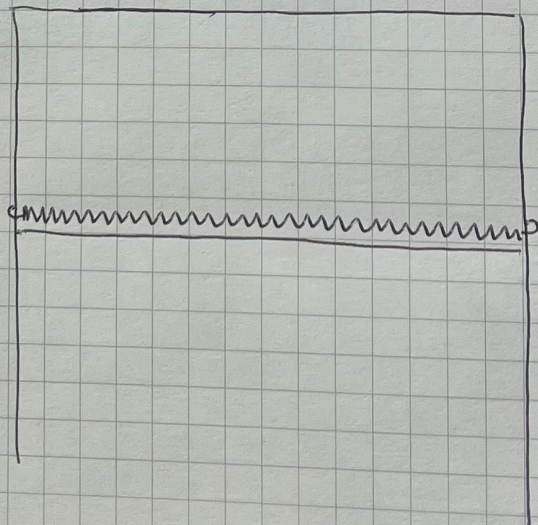
Washing Machine Hose  
te flon tape  
large water container

tuned! (?)

---

Frame (tam-tam or PVC pipes)

adjustable!



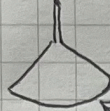
long tension spring

# Hanging Objects (Top)



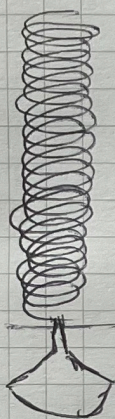
large spring drum (Remo SP-0606-TL)

← scraping with finger nail (Right hand) [additional spring?]



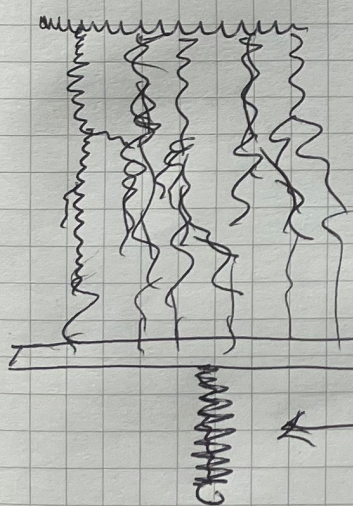
Resonant sheet + funnel + wire to activate hanging spring drum

← Circumference alto sax(?)



slinky

Resonant surface + funnel + wire/springs to activate slinky



Springs (Quipu)

← rectangular metal sheet (thin copper)

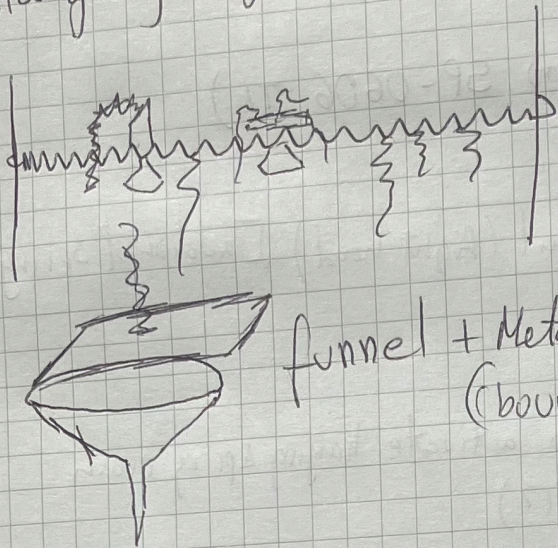
← tension spring to activate Spring Quipu (Right Hand)



circular chime (spring, tuned pipes & metal sheets)

← plunger/funnel to activate it also right hand.

Hanging Object (middle)



funnel/plunger + Spring drum

(Remo SP-~~000~~ 0207-T)

funnel/plunger + Quipu (Metallic)

funnel + Metal Sheet (thin)  
(bouncing activating springs)