

# **RECURSOS TÉCNICOS DE SAXOFÓN EN LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA**

Tesina de Fabio Raúl Goy para la

Carrera de Licenciatura en Música con Orientación Saxofón

Tutor: Fernando Lerman

Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Musicales y Sonoras

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2021

## Hipótesis

Hay recursos técnico-instrumentales que son usados como embellecimientos por saxofonistas en estilos de música popular, como el jazz o el rock, que también son parte constitutiva del lenguaje de la música contemporánea académica. Veamos unos ejemplos: el bend (en la música académica contemporánea, véase la Sequenza IXb de Luciano Berio, pág. 7, tercer pentagrama, letra N), digitaciones “falsas”, growl, subtone, ghost notes, etc. Llamarlos efectos (su denominación más generalizada) nos parece menospreciarlos. Como si fueran *gimmicks*, pases de magia que solo buscan provocar sorpresa. En la música contemporánea, el trabajo sobre el sonido mismo (su ataque, maneras de distorsionarlo, cambio de color o afinación, uso del ruido-inarmónicos-, resaltamiento de parciales más alejados, sonidos múltiples dentro de un solo tubo, etc.) de maneras no tradicionales, es un elemento o parámetro musical de vital importancia. Los parámetros más usados en la práctica común (altura, ritmo, volumen, modo de ataque, etc.) se siguen usando, pero ya han perdido su exclusividad. En nuestro país, los precursores de la inclusión del instrumento en el tango también los utilizan en sus esfuerzos compositivos y académicos (Jorge Retamozo, Bernardo Monk). En su libro *The Tango Saxophone Book*, Bernardo Monk incluye efectos como digitaciones falsas, recurso que analizaré bajo su nombre de *bisbigliando* (pág. 111), el vibrato de labio, subtone, glissando, slap, mutifónicos, látigo (págs... 122-3), etc., todos ellos usados también en obras de música contemporánea académica.

Los estilos mencionados de música popular cuentan con características rítmicas, fraseológicas, armónicas (salvo pocas excepciones, se encuentran dentro de un contexto armónico tonal) muy características. También podríamos agregar que ciertos efectos, como el friullato, ya se podían escuchar en música académica de una tradición tonal o modal. En estos estilos musicales, los efectos no son más que embellecimientos, no podemos considerarlos parte estructural del discurso musical, que pasa más por un tipo de discurso formal tradicional y contenidos en un sistema tonal, modal, etc. que da base a este discurso.

Estos recursos se consideran característicos o inherentes al saxofón contemporáneo. ¿Por qué en otros estilos de música se consideran accesorios u ornamentales, y, por el contrario, revisten un carácter mucho más trascendental en el la música contemporánea? En el apartado denominado “Conclusión” (pág. 30) daremos nuestro punto de vista como respuesta a esta pregunta que orientó la pesquisa aquí presentada.

## Algunas consideraciones preliminares

En el contexto de la emergencia sanitaria, cuando había restricciones importantes al movimiento y considerando las dificultades de movilización y peligros a la salud que hubieran acarreado los ensayos para un concierto de tesina, la idea que surgió inmediatamente fue abarcar material en el que el saxofonista no debiera exponerse u exponer a otros músicos a tales inconvenientes. Ergo, deberían ser composiciones a saxofón solo. De allí la elección de la Sequenza de Berio. Al progresar la vacunación y bajar la cantidad de casos, a propuesta de la pianista Cecilia Fracchia, se agregó primero la Sonata para Saxofón Alto y Piano de este ponente y la obra de Hernán Monet que estábamos ensayando con Paloma Scassano, ya que ambas presentan un orgánico mínimo.

Encarar un desafío tal, con un aforo, al menos en su programación inicial, de 6 personas (circunstancia que reduce drásticamente el orgánico posible), deja presuponer *in limine* un trabajo más arduo sobre las destrezas técnicas y resistencia física requeridas, así como una selección de las obras a interpretar que resulte variada en recursos y sonoridades para contrarrestar la austeridad escénica e instrumental.

Este trabajo no pretende ser un catálogo sistemático de efectos bombásticos para conseguir un virtuosismo vacío de contenido, sino una aproximación a algunos elementos que se consideran constitutivos del estilo de saxofón contemporáneo. Se propone una reflexión sobre la función de estos recursos en la narrativa musical y un aporte pedagógico a músicos que emprendan el estudio de las obras incluidas u otras que utilicen los mismos elementos. Se ha meditado profundamente sobre las distintas posibilidades para resolver los desafíos que presentan las composiciones incluidas y la presentación discursiva más clara posible para que resulten asequibles a quienes aún no hayan transitado estos caminos. La idea es compartir estos descubrimientos para abrir nuevas posibilidades a aquellos que quizá no las hubieran considerado, no para generar una doctrina que trate de imponerse. En nuestro medio no se encuentra institucionalizada la enseñanza del saxofón contemporáneo. En la Diplomatura Superior en Música Contemporánea, que me encuentro cursando en el Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla, no hay profesor de Saxofón, estoy estudiando la materia Interpretación de la Música Contemporánea con un pianista. Nos parece importante el aporte en la dirección que conduzca a subsanar esta situación.

## **Obras incluidas**

- Sequenza IXb (1980, saxofón alto solo), de Luciano Berio.
- Hojarasca (2021), para saxofón barítono y trombón, de Hernán Monet.
- Sonata para Saxofón Alto y Piano (2014), de Fabio Goy.

El programa de música neta del concierto se estima de una duración de unos 40 minutos, aproximadamente.

## CAPÍTULO 1: REPERTORIO INTERNACIONAL

### Sequenza XIb, Luciano Berio

La preparación de la interpretación de esta obra contó con la guía de Lucas Urdampilleta en la clase de Interpretación 2, en la Diplomatura en Música Contemporánea del CSMMF.

Luciano Berio (Oneglia, 1925 - Roma, 2003). Compositor italiano, estudió con G.F. Ghedini y con Luigi Dallapiccola. <sup>(1)</sup>

Las Secuencias, escritas entre 1958 (flauta) y 2002 (XIV, cello), son obras que exigen virtuosismo técnico e intelectual. En palabras del compositor:

*"Los mejores intérpretes solistas de nuestro tiempo -modernos en inteligencia, sensibilidad, y técnica- son aquellos que son capaces de actuar dentro de una gran perspectiva histórica, y de resolver las tensiones entre las demandas creativas del pasado y del presente, utilizando sus instrumentos como medios de investigación y expresión".* <sup>(2)</sup>

El poeta Mario Sanguinetti escribió estas pequeñas poesías para ser mencionadas en la ejecución de la Sequenza:

-Versión de la **Sequenza IXa para clarinete (1980)**

*"Eres inestable e inmóvil, tú eres mi frágil fractal, esa quebrada forma mía que tiembla."*

-Versión de la **Sequenza IXb para saxofón alto (1981)**

*"Mi forma frágil, eres inestable e inmóvil; tú eres este quebrado fractal mío que vuelve y que tiembla."*

Fractal, *Diccionario de la Real Academia Española:*

*"Objeto geométrico en el que una misma estructura, fragmentada o aparentemente irregular, se repite a diferentes escalas y tamaños."*

Una diferencia que parece interesante remarcar entre las versiones de saxofón y clarinete es que en la primera indica “*sempre senza vibrato*” al comienzo de la partitura, indicación inexistente en la versión de clarinete. Los clarinetistas tocan siempre sin vibrato, y el saxofonista contemporáneo también, salvo que se lo indiquen, como en el caso de Stockhausen en *In Freundschaft*, quien pide un vibrato de velocidad variable, cuyo ritmo escribe con exactitud. Berio creyó necesario aclarar que no se lo usara.

Los efectos técnico-saxofonísticos que utiliza nuestra versión de la *Sequenza XIb* son:

A -*Glissandi*: hay 2 maneras de producir el glissando:

1- con los dedos, bajándolos o subiéndolos (depende de la dirección del gliss.) muy lentamente. En el momento en que se siente una resistencia al empuje del aire, como si fuera producto de la zapatilla tapando mal, hay que aumentar la presión de la columna de aire.

2- variando la presión de los labios. Para producir el gliss. descendente, se parte de la embocadura normal y se afloja la presión. Para el ascendente, hay que partir de una embocadura más floja y luego aumentar la presión. Dependiendo del intervalo a glissar hay que estudiar combinaciones de ambos procedimientos, y, en muchos casos, dejar semiabierto alguna de las llaves de costado mientras se varía la presión; resulta efectivo.

En el registro sobreagudo, el efecto microtonal es más fácil de producir:



(Luciano Berio, *Sequenza IXb*, pág. 2, 6° pentagrama, letra C)

Berio hace un desarrollo del efecto en todos los registros (ver pág. 2, letra de ensayo C, concentración del efecto y pág. 7, letra M).



(Luciano Berio, Sequenza IXb, pág. 7, 1er. pentagr.)

B - bend: caída de la afinación producida por el alejamiento del maxilar inferior con respecto a la caña, mientras se sigue soplando:



(Luciano Berio, Sequenza IXb, pág. 7 3er. pentagrama)

Este efecto es muy usado en muchos estilos de músicas populares, étnicas o folklóricas. Berio lo usa una única vez en la pieza sin una definición de en qué nota termina. Esto lo diferencia con un glissando descendente. En este caso, como el símbolo (línea oblicua descendente) es pequeño. No se agrega movimiento de dedos.

C -uso del registro sobreagudo (hasta el do, una 4<sup>a</sup>. aumentada por sobre el registro ordinario de los saxofones construidos actualmente).

D -dinámicas súbitamente contrastantes. El contraste llega a ser hasta entre la apoyatura y la nota real:



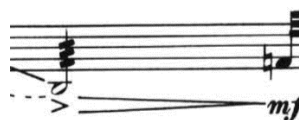
(Luciano Berio, Sequenza IXb, pág. 4, final del 1<sup>er</sup> pentagrama)

E -En cuanto a la determinación temporal, hay coexistencia de ritmos expresados en relación a duraciones metronómicas tradicionales y notas largas, volatas y zonas de repetición de un número de notas con duración expresada en segundos.

F -*bisbigliandi*, posiciones que modifican levemente el sonido y la afinación de una nota. Usa uno en la nota sol grave, agregando la llave de fa# de costado (C5), 2 posiciones distintas para

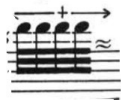
el *bisbigliando* que modifica el fa#, 1 con el Sib grave y 2 con el DO grave, y una alteración de la con dedos 4 y 5 (H, pág. 5, 7º pentagrama).

G -*friullato*: letra M, pág. 7, 1er. pentagrama. Se produce produciendo la lera R con los dientes, ya sea la posición del fonema como se produce en el idioma castellano contra los dientes superiores, o en el paladar, como en el idioma francés. En nuestra interpretación se optó por la R castellana, que a este intérprete le resulta más espontánea. Esta opción resulta más sonora, con más interferencia en la columna de aire, y, dado que en este caso se trata de un Si grave en *ff*, nos parece la opción más adecuada.



(Luciano Berio, Sequenza IXb, pág. 7, 1er. pentagrama)

H -doble staccato: en los pasajes de nota repetida con velocidad en aumento, como el siguiente, es especialmente efectivo:



(Luciano Berio, Sequenza IXb, pág. 4, 2º pentagrama, y en adelante)

Este efecto se produce alternando la punta de lengua en la caña con la parte media de la lengua en el paladar, como diciendo Ta-Ka.

I- *subtone*: si bien Berio no lo especifica, los Si graves del primer pentagrama (*pp*, 10") y el que cierra la pieza (*ppp*, 12") serían muy difíciles de tocar sin esta técnica. La conicidad del saxofón (al igual que el oboe) hace que las notas más cercanas a la campana, el borde más ancho del cono, sean mucho más sonoras, muy difíciles de tocar *pp* o *ppp*.

Hay 3 posibilidades técnicas para conseguir el *subtone*:

1-levantar los dientes superiores de la boquilla: se apoya el saxofón en los dientes inferiores, lo que empuja la caña contra el labio de la boquilla, lo que reduce su posibilidad de vibración, reduciendo el volumen.

2- correr la embocadura hacia el extremo de la boquilla: se reduce la porción vibrante de la caña, consiguiendo el mismo efecto con respecto a la sonoridad. Agrega un componente de ruido que lo hace inadecuado para la música académica, pero se usa mucho en jazz.

3-poner la lengua en la caña a unos 3mm de la punta, lo que reduce la cantidad de caña vibrando sin cambiar la embocadura, bajando asimismo el volumen. También tiene un componente de ruido. Se usa en jazz para ejecutar *ghost notes*, notas “escondidas”, para realzar las notas colindantes, articulación característica del estilo de jazz.

En nuestra interpretación elegimos la opción 1, por la pureza del sonido.

J -respiración circular: si bien las versiones estudiadas no hacían un uso notorio de esta técnica, hay frases muy largas, o notas con su valor expresado en segundos seguidas de frases que están escritas sin un silencio o una coma de respiración entre ellas, en nuestra versión consideramos importante mantener la conexión entre estas, a través de la técnica propuesta aquí, siempre que no signifique un esfuerzo físico que atente contra la musicalidad de la versión. Esta técnica consiste en almacenar el aire restante de los pulmones en los cachetes, y, mientras se mantiene el sonido del instrumento con este aire, se carga aire por la nariz. Durante el transcurso de una nota larga el cambio de insuflación del instrumento sería más notorio, pero si se aprovecha algún cambio de nota, es imperceptible. Esta técnica se desarrolla extensivamente en Balafón, primero de los Neuf Études de Christian Lauba, pero en esta última obra la respiración circular sí es de crucial importancia para la estructura de la composición.

K -*multiphonics*: sonidos múltiples producidos en el saxofón por ciertas digitaciones, combinados con algunos ajustes en la embocadura, emisión y volumen, dependiendo de cada multiphonic. En la Sequenza hay 2 multiphonics de 2 notas, que representan la fusión de los 2 campos armónicos, con 1 nota de cada campo armónico cada uno.

Esta obra fue compuesta antes del primer libro enteramente dedicado a multiphonics, Les Sons Multiples Aux Saxophones, de Daniel Kientzy (1982). Las digitaciones propuestas en la versión impresa para los 2 multiphonics (díadas fa-mib y fa-do#) no me funcionaron, consulté libros

conocidos que tratan los multiphonics (Weiss-Netti, Kientzy, Hello, Mr. Sax de Londeix), y encontré varias digitaciones para el segundo de estos, pero para el primero debí realizar una búsqueda más intensa.

En el video que se puede encontrar en YouTube <sup>(3)</sup>, Colin Crake consigue estos sonidos claramente. Me contacté vía e-mail con el saxofonista y me informó de las digitaciones que tenía anotadas en su partitura al momento de grabarlo: “*For the first multi phonic (1) I have written X,2,3,4,6, C5, or 1234 C5, Bb. for the second multi phonic (2) I have X,2,3,4,6 or 1,2,3,4,C5,C,C#.*” La primera digitación que propone para el segundo multiphonic es la misma que yo había encontrado en otras fuentes. Aclaró también que la producción de los multiphonics varía con el fabricante y modelo del saxofón. De hecho, en mi saxofón, de otra marca, no funcionaron.

Las digitaciones que decidí usar en mi interpretación las encontré en el chat en el foro de la página Sax on the Web <sup>(4)</sup>:

“*The fingerings that Claude told me are No 1. (123 4 6 7 and c5) and No 2. (x23 4 6). Be warned these mulitphonics are highly sensitive!*”. (Las digitaciones que Claude –entendemos que hace referencia a Claude Delangle, ya se lo menciona anteriormente en el chat– aconsejó son... Tengan en cuenta que estos multiphonics son muy sensibles).

La digitación aquí mencionada es la que usé para el segundo multiphonic, que coincide con las de métodos conocidos (Weiss y Kientzy).

“*The best fingering for multiphonic No. 1 is: finger low B-flat, add high F-sharp key.*” (La mejor digitación para el multiphonic N°1 es: digitá el Sib grave, agregá la llave de Fa# agudo).

De este comentario obtuve la digitación del primer multiphonic. Aclaro que habla de C5, según las tablas de posiciones de Jean-Marie Londeix, Delangle o Kientzy.

Se trata de una obra de largo aliento, hay que desarrollar resistencia física, además de la dificultad interpretativa de sostener el interés durante 13 minutos con una obra que trabaja pocas células rítmicas, sobre todo cuando discursa con el campo armónico de 7 notas, con sus notas casi siempre en un registro fijo.

En cuanto a lo compositivo, la obra fue analizada en clase de Análisis 2 con Miguel Bellusci en la Diplomatura de Música Contemporánea del C.S.M.M. de Falla.

A continuación, haré algunas consideraciones sobre el plano constructivo de la composición.

Estas palabras del propio Berio guiaron nuestro análisis:

“*Sequenza IXb* is a transcription for contralto saxophone of *Sequenza IX* for clarinet, written in 1980. It is essentially a long melody implying, like almost every melody, redundancy, symmetries, transformations and returns. *Sequenza IX* is also a “sequence” of instrumental gestures developing a constant transformation between two different harmonic fields: a seven-note one (F sharp, C, C sharp, E, G, B flat and B natural) appearing always in the same register, and a five-note one appearing in ever-different registers. The latter penetrates, modifies and comments on the harmonic functions of the first seven-note field.”

(“La *Sequenza IXb* es una transcripción para saxofón contralto de la *Sequenza IX* para clarinete, escrita en 1980. Es esencialmente una larga melodía, implicando, como casi toda melodía, redundancia, simetrías, transformaciones y retornos. La *Sequenza IX* sa también una “secuencia” de gestos instrumentales que desarrollan una constante transformación entre dos campos armónicos: uno de siete notas (Fa#, Do, Do#, Mi, Sol, Sib y Si natural) que aparece” –casi– “siempre en el mismo registro, y uno de cinco notas, que aparece en registros siempre cambiantes. Este último penetra, modifica y comenta sobre las funciones armónicas del primer campo de siete notas”). Luciano Berio. <sup>(5)</sup>

Esta composición de Berio tiene características motívicas, si bien el procedimiento es más de yuxtaposición, una técnica de collage entre segmentos que no se desarrollan a la usanza tradicional. Pocas células dan origen a otras por procedimientos e aumentación, disminución, inversión, etc. Las células rítmicas usadas en toda la composición, como los campos armónicos, ya se presentan en el primer pentagrama. Luego usará fragmentaciones, interpolaciones y derivaciones de estas pocas células:



(Luciano Berio, *Sequenza IXb*, 1<sup>er</sup> pentagrama)

La célula primigenia de la pág.1, 1<sup>er</sup> pentagrama, muta en interpolación del silencio de corchea al segundo lugar del motivo y lo reemplaza por corchea.



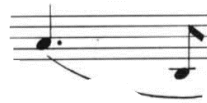
(Luciano Berio, Sequenza IXb, pág. 5)

Podría considerarse una tercera variación, en el comienzo pág. 5, sincopando el valor de la corchea, subdividiendo la semicorchea con puntillo en 3 fusas, 2 que dispondrá para comenzar la síncopa y la otra, sumada a la del ritmo original, para completar de rodear la corchea.

Las corcheas del primer pentagrama mutarán en el segundo, aumentando el valor de la primera nota de la célula.



(Luciano Berio, Sequenza IXb, 1er. pentagrama)



(Luciano Berio, Sequenza IXb, 2º pentagrama)

Esta célula del tercer pulso de la obra tendrá su versión con el primer valor subdividido en el sexto pulso:



(Luciano Berio, Sequenza IXb, 1er. pentagrama)

Las notas expresadas en segundos oscilan entre 5'' (letra K, pág. 6, 5º pentagrama; letra X, pág. 10, 3º y º pentagramas) y 12'' (nota final de la pieza).

Las apoyaturas múltiples rápidas son frecuentes (a partir del segundo pentagrama y letra B -ascendentes-, particularmente la letra D-también descendentes-):



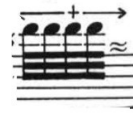
(Luciano Berio, Sequenza IXb, 2ºpentagrama, comienzo)

Esta figuración rápida se conecta con los motivos de fusas:



(Luciano Berio, Sequenza IXb, pág. 3, 5° pentagrama, *in fine*)

También con la escala cromática ascendente-descendente de letra E, durante 10” y, podría ser el germen, aunque sin cambio de dirección, de los motivos de velocidad en aumento:



(Luciano Berio, Sequenza IXb, pág.5, 2° pentagrama)

Lo mismo se puede afirmar de los pasajes de fusas de nota repetida:



(Luciano Berio, Sequenza IXb, pág. 7, 1er. pentagr.)

En cuanto a la organización de las alturas, la Sequenza desarrolla interacciones entre 2 campos armónicos (Centro di Studi Luciano Berio). Las 5 primeras notas de la Sequenza pertenecen al campo II (do, re, fa#, fa, si, de mayor movilidad registral). El otro campo, de una registración casi siempre fija, que llamaremos “Campo Armónico I” (el ordinal se refiere a la importancia que reviste el campo armónico en la organización de las alturas, cronológicamente es el segundo que aparece) tiene una registración casi fija, de 7 sonidos (en sonidos transportados para el saxo en Mib: re#, la, la#, do#, mi, sol y sol#). Los 2 campos se van entretejiendo durante el transcurso de la obra.

Campo armónico I



Campo armónico II



(4A2m3m3m3m2m)

(Luciano Berio, Sequenza IXb pág. 1, 3er. sist.)

( 2M 3M\*2m 4A)

(Luciano Berio, Sequenza IXb pág.1, 1as. 5 notas)

\*La 3M es equivalente a la 6m, no consideramos la registración para calificar el intervalo.

Los intervalos son los de la primera aparición, luego el proceso de fragmentación, más las distintas interpolaciones, desdibujan la interválica.

Ahora haremos algunas consideraciones atinentes al plano estructural. Ya que Berio escribió sin compás, se usan las letras de ensayo para situarnos en el momento de la escritura a considerar.

Tras un comienzo tranquilo, la obra hará un gran arco ascendente (no lineal) de saturación del material, condensación de la tensión a través de aumento de velocidad de las notas y del tempo, reducción de los silencios, sucesiones rápidas de matices contrastantes, expansión de los registros y saltos cada vez más grandes, hasta un momento en que irá desintegrando el material. Hemos confeccionado el siguiente cuadro para ilustrar la estructura de la pieza:

Presentación de los materiales. Preeminencia Del Campo Arm. II, el I como adorno	Intensificación (aceleración, mayor contraste dinámico y registral) Discursa el C.A. I, el II sólo como interpolaciones de notas individuales.	Disminución de intensidad
Expositivo	Evolutivo	Transitivo
Letra ensayo A		B _____
Negra=60 baja intensidad, 2 calderones de 10" y 2 de 8". Sin silencios.	Negra=72, mayor intensidad y despliegue registral. 1 calderón de 6", 7, 8 y 10, 2 si- lencios de blanca.	Sigue negra=72 hasta 6 tiempos antes de C, en que vuelve al T°1°, trinos de color, 1er. ff de la pieza, intensificación y aceleración (+ volatas), luego, breve desaceleración. 1 silencio de negra, 1 calderón de 10"

Intensificación. C.A. II principal.

Aceleración. Los campos rítmicos se alternan, aunque con una pequeña preponderancia del I.

Desaceleración, reducción de la intensidad comparativas. Ambos campos rítmicos

Evolutivo

Clímax

Tran- Evolutivo discursan alternadamente.

C

D

sitivo E

Negra=72 hasta pág.3, 1er. pentagr. (T°1°).Gliss., desplie-  
gue de reg. (1os. Sobreagudos), máx. intensidad, ritmo  
estable, sin apoyaturas, silencios ni calderones.

1er. momento de apoyaturas con vaivenes  
de intensidad Luego fusas a negra =72. Casi  
todo el tiempo f. Momento de mayor  
velocidad de la pieza.

Repetición Luego negra=72, textura estable  
de ascenso- hasta J.Menor velocidad,  
desc. gliss.. matices contrastantes, tendencia  
7" a volumen alto.

C/ C.A.. dirscursa en un segmento

Notas repetidas rápidas

Inestabilidad metronóm.

Exposit.

Recapitulat.

/ Transit.

L

M

Ambos C.A.

N

Ambos C.A.

O C.A. I preeminente

P

C.A. I preeminente

Trinos de color

Gliss., friull., fusas

Motivos del comienzo  
variados

tr., trémolo

tr., apoyaturas múltiples

Textura polifónica: voz 1 (C.A. II) - - fa agudos *fff* por segundos, separada por matiz y velocidad de la voz 2, grave, móvil, caprichosa, asta 3 ½ pulsos y y 12" del final

- fa agudo *ppp*

Densificación paulatina

Acelerac. y acrecentam. de la intensidad

Máx. veloc.

C.A. II en voz grave

comienzan a aparecer interpoladas notas

relat.

del C.A. II en la voz grave - - aumenta cant. notas C.A.II

Exposit.

Evolut.

Clímax del

sector

Q

R

S

T

U |



## CAPÍTULO 2: OBRAS ARGENTINAS

Cuando empecé a concebir mi tesina, la idea inicial era considerar la existencia de una escuela de saxofón argentino. Por motivos comentados *supra*, dada la emergencia sanitaria, esta idea fue alterada, pero la intención de incluir de obras argentinas, colaborar en la creación o desarrollo de esta hipotética escuela, la incorporación de obras nuevas al repertorio de saxofón argentino, no fue abandonada. En aquel bosquejo analizaba las distintas fuentes de producción de material nuevo, y citaba entre ellas la colaboración con compositores del medio (en este caso, Hernán Monet, compañero en la Diplomatura Superior en Música Contemporánea del Conservatorio de Falla) y la propia composición (para los casos de saxofonistas-compositores).

### **Hojarasca, Hernán Monet**

Hernán Monet (n.1984), compositor egresado del DAMus, compuso esta obra en el marco de un proyecto colaborativo entre las cátedras de Composición de Marcelo Delgado y la de Interpretación de Lucas Urdampilleta, dentro de la Diplomatura en Música Contemporánea del Conservatorio Superior Manuel de Falla. Se resalta que el intercambio de este intérprete con el compositor fue fluida.

Son 23 micropiezas (originalmente 10, para ser interpretada dentro del proyecto de la Diplomatura mencionado anteriormente, la versión extendida fue escrita *ad hoc* para esta tesina), algunas de pocos segundos cada una. El orden de las micropiezas es aleatorio, puede ser decidido por los intérpretes. También hay repeticiones cuyo número puede ser decidido por los intérpretes.

Ahondar sobre la parte del trombón escapa al cometido de este texto, excepto cuando sea digna de mención alguna interrelación compositiva con la del saxofón.

Citaré algunas palabras textuales del compositor, en una entrevista coloquial:

*“Sobre los materiales:*

*- subtone: fragmento 18 y 22. Fragmento 18, el subtone es un medio de producir un sonido pp en registro grave, pero principalmente de producir un plano secundario que tiene un tipo*

*de timbre diferente que de los sonidos ordinario. Esto mismo ocurre en la pieza 19, donde el sentido ascendente de registro opera una modificación tímbrica al pasar de subtone a ordinario.*

*- microtonos: fragmentos 13, 14, 16 y 19. Pieza 13 los microtonos forman un “unísono impreciso” o “desafinado” con el trombón.*

*- El material teeth on reed es empleado en combinación con gliss. de trombón (fragmento 4), ambos materiales son inestables.*

*- Multifónico + trombón: fragmentos 1, 6, 7, 20 y 21.*

*Sobre la forma y estructura:*

*- El plan formal y estructural de la obra se relaciona con una preocupación por las narrativas fragmentarias que vengo trabajando desde hace tiempo (bajo diferentes enfoques). Uno de los aspectos que influyen sobre este interés se relaciona con la literatura (Amberes -novela de Roberto Bolaño donde se cuenta una narración en base a fragmentos de cosas oídas, vistas, experimentadas, y la idea de sentido se construye en forma gradual y siempre imprecisa / El infierno musical -libro de poemas de Alejandra Pizarnik). No es que exista una voluntad a priori de trasladar problemáticas de la literatura al ámbito de la música, sino que me vuelvo consciente de esas vinculaciones cuando tengo en claro el “núcleo” de la pieza (las lecturas que transcurren durante el proceso creativo lo afectan inevitablemente).*

*- A diferencia de otras piezas mías donde trabajo con materiales fragmentarios (por definición “incompletos” o terminados, muchas veces, en forma poco “conclusiva”, como una idea opuesta a la de micropieza, que implica una voluntad de síntesis y coherencia interna -en miniatura-) en este caso el ordenamiento se confía a l@s intérpretes (que son verdader@s co-creadores de la pieza).*

*- Es muy importante lograr una interpretación que refuerce la idea de una narrativa única pero fragmentaria no relajando la postura corporal entre los diversos fragmentos y también teniendo calderones de variada duración entre ellos.*

*- Lo inacabado o incompleto exige, idealmente, de quien escucha, que complete espacios o procesos faltantes entre fragmentos o versiones de un mismo fragmento.”*

La conexión entre los instrumentos trata de evitar un desbalance tímbrico, tratando de que no haya un instrumento que polarice una función determinada, que se despeguen uno en una función más abstracta y otro en una más figurativa.

En cuanto a la elección de la forma de micropiezas es interesante notar que los materiales son objetos recortados que no evolucionan. Los factores de indeterminación mencionados en la composición, a guisa de la semiótica de los años 70, se conectan con la concepción del intérprete como coautor (los “intérpretes como cocreadores”, frase textual del compositor, que este exégeta considera que, al menos en este caso, resulta un poco excesivo). Los materiales son recurrentes, la relación de proximidad entre ellos la definen los intérpretes al decidir el orden de los fragmentos y cuál de ellos será el único que se repita. La forma final sí es abierta, con materiales predefinidos, un poco como el Klavierstück XI de Karlheinz Stockhausen. Pero los intérpretes solo intervienen en estas relaciones de proximidad o alejamiento de los materiales y en algún número de repeticiones (terminan de definir la dimensión temporal del fragmento), por lo que nos parece un poco pretencioso que estas pequeñas decisiones tengan una entidad compositiva. Sí quizá colaborar en cerrar una composición con un cierto grado de apertura. Pero comparando con obras de Earle Brown o John Cage, esta apertura tiene un ámbito bastante reducido.

El compositor dice que busca la coherencia por acumulación, frase que nos parece muy interesante. Como participamos del proceso de extensión de la obra desde las 10 micropiezas iniciales hasta las 23 finales, nos interiorizamos de cómo se fue denotando la manipulación del tiempo musical.

En las primeras páginas, el compositor explica el plan de la obra y comportamientos de los instrumentos:

***“Sobre la obra:***

*Hojarasca se compone de veintitrés fragmentos musicales de distintas duraciones, que pueden ser ordenados según el criterio de los/las intérpretes. El ordenamiento que se observa en la partitura no debe entenderse como una sugerencia para la estructuración de la obra, ya que es*

*únicamente ilustrativo del proceso de composición (los fragmentos fueron escritos en el orden que allí se observa).*

*Uno de los fragmentos, solo uno y elegido por los/las intérpretes, debe ser ejecutado dos veces que no resulten consecutivas.*

*Existen dos tipos principales de calderones en esta pieza: los que se ubican como separación entre un fragmento y el siguiente, y aquellos que afectan a la pulsación, colocados en el interior de algunos de los números. Estas detenciones no deben tener una duración necesariamente equivalente entre sí. En el caso de los calderones que se encuentran en el interior de un fragmento, sus duraciones no deben establecerse en una relación proporcional con el pulso. En todos los casos, ningún calderón puede superar los 20 segundos de duración y se recomienda emplear gran variedad en sus extensiones.*

*En relación al comportamiento escénico de los/las intérpretes, se recomienda no relajar la postura corporal en los calderones (sean del tipo que sean), ya que no se debe sugerir al oyente la percepción de una colección de piezas individuales, sino, por el contrario, garantizar un recorrido musical y formal unificado, aunque de naturaleza fragmentaria. Esta situación, también debe tenerse en cuenta al momento de organizar el ordenamiento de los fragmentos.*

*La obra debiera tener una duración estimada entre 10 y 12 minutos.*

### ***Sobre los instrumentos:***

#### ***- Saxo Barítono***

*Se encuentra escrito en su respectiva transposición.*

*Todos los multifónicos empleados en la obra pueden ser reemplazados por otros de similares características tímbricas y dinámicas, siempre que se considere necesario para garantizar una correcta producción o mejorar en la efectividad del sonido. Las digitaciones que acompañan a los multifónicos de la pieza fueron tomadas de la siguiente bibliografía:*

*- Fragmentos 1, 6, 20 y 21: Hello! Mr. Sax - or Parameters of the Saxophone (Londeix, Jean-Marie).*

*- Fragmentos 7 y 9: The techniques of the Saxophone playing (Weiss, Marcus & Netti, Giorgio).*

*Slap tongue: en la pieza se diferencian dos clases, nombrados como slap y slap secco. En el primer caso (slap), se espera que el sonido contenga un importante componente de altura. En el segundo caso (slap secco), por el contrario, se busca un efecto sonoro que no implique una sensación muy clara de altura.*

*Teeth on Reed: producir un sonido muy agudo, muy probablemente inestable, al ubicar los dientes inferiores sobre la caña.*

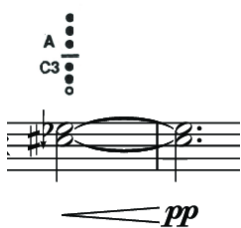
### **- Trombón**

*A lo largo de toda la pieza se emplea únicamente la sordina Plunger.”*

Dentro de los aspectos técnicos de la escritura para saxofón podemos considerar:

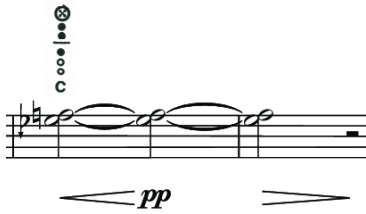
A *-multiphonics* específicos del saxofón barítono (en particular el primero de la pieza 1, que usa la llave de la grave, solo encontrada en los saxofones barítonos).

Según el autor, en el texto mencionado, los multiphonics usados “*pueden ser reemplazados por otros de similares características tímbricas y dinámicas*”. En nuestra versión, se usan las digitaciones propuestas, si bien en el caso del primero que aparece, en el saxofón de que disponemos el Mib escrito suena como un Mi natural. Se mandó grabación de la sonoridad conseguida al compositor y se contó con su aprobación.



(Hernán Monet, Hojarasca, micropieza 1)

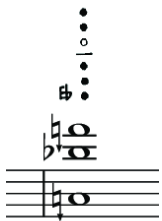
El segundo multiphonic es muy difícil de producir. Hay que retirar un poco la embocadura, apretar levemente la caña y dirigir la columna de aire como hacia abajo dentro de la boquilla:



(Hernán Monet, Hojarasca, micropieza 1)

Ambos multiphonics aparecen en la micropieza 1. El primero vuelve a aparecer en la micropieza 6. Son 2 multiphonics muy delicados, funcionan solo entre *ppp* y *pp*.

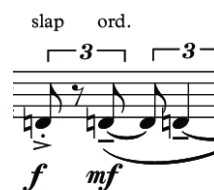
El 3er. multiphonic, con mucho más rango dinámico:



(Hernán Monet, Hojarasca, micropieza 7)

B *-slap tonguing*, (poniendo más superficie de la parte superior de la lengua sobre la parte inferior de la caña, produciendo un efecto de sopapa), como pronunciando una “T” explosiva del idioma inglés. En la obra se usan 2 versiones de slap, con más y menos tonicidad.

El primero, con más definición de la altura:



(Hernán Monet, Hojarasca, micropieza 4., comienzo).

En nuestra interpretación utilizamos el que otros llaman slap explosivo o abierto, poniendo la lengua paralela a casi toda la parte lijada de la caña, y retirándola con violencia tras producir la sopapa. Esto produce un sonido muy violento y con mucha tonicidad.

En el segundo (lo llama *slap secco*), más percusivo, con menor definición tónica:



(Hernán Monet, Hojarasca, comienzo de la micropieza 3).

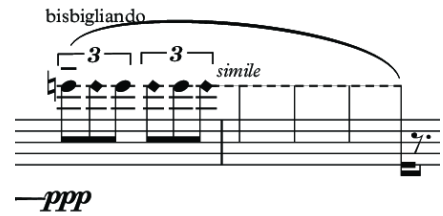
Aquí utilizamos el slap con la lengua más cerca de la punta de la caña, curvando hacia adelante la lengua para que una porción más pequeña de ella sea la que produzca la sopapa. La tonicidad o reducción de ella en este tipo específico de slap es independiente de la lengua, tiene que ver con la emisión del aire, se puede hacer un slap secco y uno tónico con la misma posición de la lengua, solo agregando al segundo el aire como a una nota de ataque normal, tras la sopapa en vez de tras el accionar ordinario de la lengua. Sin embargo, en nuestra interpretación preferimos usar las distintas posiciones de la lengua, para maximizar el contraste.

Interesante orquestación del slap del saxofón con el pop hand en la boquilla del trombón:



(Hernán Monet, Hojarasca, micropieza 6)

*C -bisbigliandi* (trinos de color, que se producen tocando la misma nota con una digitación alternativa, con un color distinto y una leve diferencia de afinación). Para el de mi agudo se optó por agregar dedos 1 y 2 a la posición tradicional del mismo (portavoz, C1, C2, C3):



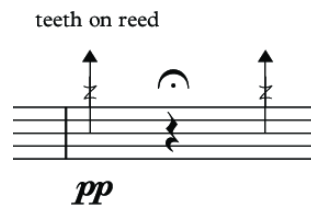
(Hernán Monet, Hojarasca, micropieza 2, final).

Para el fa de segunda octava se mostraron diferentes opciones al compositor, quien eligió la sonoridad del agregado de la llave de Do# sostenido grave a la posición normal del fa (portavoz, 12345):



(Hernán Monet, Hojarasca, micropieza 9, final)

D -teeth on reed (que consiste en apoyar los dientes en la caña, para producir un sobreagudo extremo y muy inestable, en matiz *pp*):



(Hernán Monet, Hojarasca, micropieza 4, 2 compases finales).

E -subtone: ya tratado anteriormente, es bastante particular en el saxofón barítono, al perder el apoyo de los dientes superiores en un instrumento mucho más grande y pesado. Se lo usa en las micropiezas 18, 19 y 22.

F -dinámicas dal o al niente: comenzar el sonido con el aire, sin la lengua y crecer paulatinamente. Lo mismo en el decrescendo. Es más fácil de producir en el registro agudo a medio. Se debe evitar que se note el momento en que comience o finalice la nota. Micropiezas 22 y 23.

G -friullato: micropiezas 1 (sobre un valor de corchea de tresillo), y 4 (corchea con puntillo y semicorches). En todos casos, se lo usa dentro del valo de en una nota más larga *ord.*, que se colorea parte del tiempo con el friull.

H -cuartos de tono: micropiezas 13, 16, 19. Produce pequeñas variaciones microtonales de afinación o unísonos imperfectos entre el saxofón y el trombón.

### **Sonata para Saxofón Alto y Piano, Fabio Goy**

Arriesgándome a la autorreferencialidad, quise incluir mi Sonata porque considero que el saxofonista-compositor, al tener un contacto mucho más estrecho con el instrumento para el que compone, puede desarrollar una composición más ligada a la técnica del mismo y ahondar en parámetros o lenguajes de interés quizá más pedagógico-instrumental, pero válidos en el contexto del esfuerzo académico que es este escrito.

Esta obra fue desarrollada en el contexto de la cátedra de Composición 2, cursada por este ponente con Diego Gardiner en esta institución en el 2013.

El molde sonata era una propuesta pedagógica. De todas maneras, por la libertad con que fue encarada la composición desde el punto de vista tanto formal como armónico, no se sintió nunca como un corsé que aprisionara el vocabulario musical sino como un elemento estructurador, que permitió garantizar la unidad de la narrativa musical a través de una obra sostenida en un tiempo considerable.

El uso constante de compases de amalgama, valores irregulares e irracionales representan una búsqueda rítmica que trasciende a los estilos más “tradicionales” recreados como una alusión distorsionada para que sirva de vehículo a inquietudes o necesidades estéticas más actuales.

El 1<sup>er</sup> movimiento emplea los 12 sonidos de la escala cromática sin una organización serial estricta, pero echa mano a algunos procedimientos comunes a la Escuela de Viena, como

retrogradación, cánones (hay momentos que ambos instrumentos discursan con una misma serie, y otros en que el piano y el saxofón presentan una serie cada uno), etc.

El 2<sup>do</sup> movimiento comienza con una subdivisión del total cromático en las 2 versiones de la escala por tono, como 2 hexacordios de una serie, pero el discurso se liberará, empezará a cruzar los sonidos de ambos, algo que Berio usa mucho en su concepto de campos armónicos que entreteje libremente.

En estos 2 primeros movimientos hay *cadenzas* del saxofón que permiten desarrollar recursos técnicos en el saxofón que denotan una búsqueda tímbrica mucho más emparentada con la música contemporánea (en cuanto a trabajar con el sonido mismo) y no con la forma, estructura o un sistema compositivo.

El 3<sup>er</sup> movimiento es un Scherzo muy corto, quizá más que irónico, sardónico, que sirve para cortar la sonoridad apesadumbrada del 2<sup>o</sup> movimiento y como nexo al tango final. Se busca solo el quiebre de la sonoridad, por eso no hay desarrollo formal. Hay una cierta referencia al tema B del 1<sup>er</sup>. movimiento, por el movimiento ternario y el tipo de diseño melódico, si bien no hay una recurrencia motívica.

El 4<sup>to</sup> movimiento es un rondó, con una rítmica basada en el tango, pero “rengo”, desarticulada por amalgamas y valores irregulares en las secciones formales A, con una interválica de segundas en la melodía y un acompañamiento que prioriza los intervalos más disonantes, cuartas aumentadas, séptimas mayores). Las frases que alternan con las A escapan de la rítmica del tango, buscando rítmicas más “blandas”.

En cuanto a la parte de piano, se han adoptado sugerencias de la pianista Cecilia Fracchia, a fin de hacer más pianística la escritura, y que colabore con la fluidez del discurso. Alguna inversión de intervalo para que un acorde quede más “a la mano”, etc.

Los recursos que presenta la parte de saxofón son:

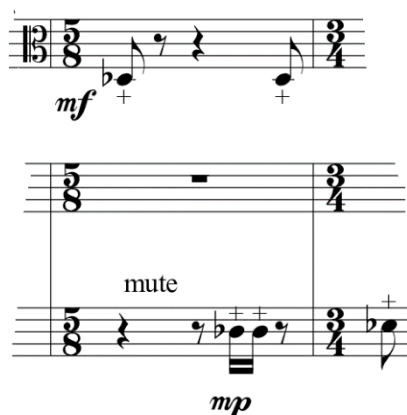
A -registro extremo sobreagudo (hasta el mi, 7<sup>a</sup> menor por sobre el registro normal del saxofón).

B -*slap tonguing* (ya descrito supra, en el análisis de la obra de Monet). Se utiliza la versión de la lengua más cercana a la punta de la caña, con poca tonicidad. Se lo simboliza con el signo + :



(Fabio Goy, Sonata para saxofón alto y piano, comienzo del 1er. movimiento)

También se emparenta la sonoridad del slap con la del staccato muteado del piano. El pianista debe detener la vibración de la cuerda con una mano mientras se pulsa la tecla correspondiente con la otra. Esto sucede en el siguiente pasaje:



(Fabio Goy, Sonata para saxofón alto y piano, compases 54 a 57 del 2º movimiento)

En el segundo número se combina el slap con un multiphonic. Como el slap es un modo más de ataque, puede ser el inicio de una nota simple o un multiphonic.



(Fabio Goy, Sonata para saxofón alto y piano, 2º movimiento, c. 51).

Más adelante, se usa el slap combinado con el tongue ram:



(Fabio Goy, Sonata para saxofón alto y piano, final del 1er. movimiento)

C -*tongue ram*: efecto en el que la lengua parte de una posición separada de la caña y se la lleva paralela a la caña hasta golpearla con sequedad, como pronunciando la sílaba “FUT”.

Aquí se utiliza el símbolo ° para indicar el tongue ram. Se ha notado que la posición de la lengua al finalizar el tongue ram es especialmente indicada para comenzar un slap con un movimiento contrario decidido. Alternar ambos recursos permite alcanzar mayor velocidad que con la repetición de uno solo que cualquiera de ellos. Sí tienen una diferencia notoria de sonoridad, el slap es mucho más explosivo en relación al volumen y de sonido más brillante, con respecto al timbre del tongue ram.



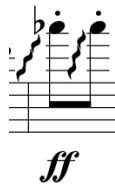
(Fabio Goy, Sonata para saxofón alto y piano, c. 54 del 2º movimiento)

Nótese que el último slap tiene un signo normal de staccato, además del + que usamos para indicar el ataque slap. Se refiere al corte abrupto de la última nota con la lengua. La combinación de los 3 se consigue pronunciando: FUT -T(explosiva) – T(ídem)UC.

D -multiphonics: ya se habló de ellos en cuanto a su uso en las obras anteriores. En esta composición se optó por darles un número en la página de indicaciones, para facilitar la memorización de las digitaciones y dar fluidez a su inclusión en el devenir musical:

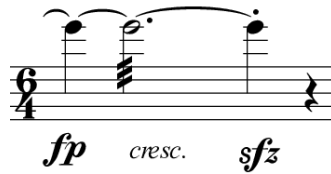
<u>M1</u>	<u>M2</u>	<u>M3</u>
1	1	1
8 2	2	2
3	3 Bb	3 B
C3 4	4	5
5	6	6
	7	7
<u>M4</u>	<u>M5</u>	<u>M6</u>
1	1	1
2	2	2
3	3 Bb	3 Bb
5	4	4
6	7	5
7		6

E -látigo, imitando el efecto así llamado en el violín de tango, consiste en un gliss. ascendente (particularmente eficaz en el registro sobreagudo) y cortando el sonido abruptamente con la lengua. Ya mencionamos anteriormente el libro de Monk, que se ocupa de este efecto. Aquí es usado en el 4' movimiento (Tango- Rondó):



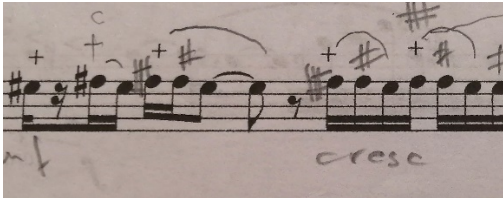
(Fabio Goy, Sonata para saxofón alto y piano, penúltimo compás del 4º movimiento)

F -friullato: se utiliza la posición de la lengua como en la “R” del idioma castellano, a menudo como un interruptor encendido/apagado, para dar movilidad interna a una nota tenida:



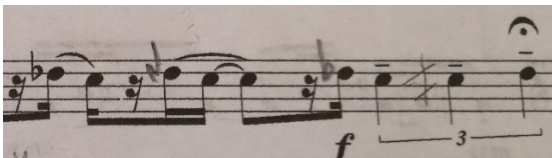
(Fabio Goy, Sonata para saxofón alto y piano, 1er. movimiento, c. 63)

G -cuartos de tono, como variaciones de color de las notas temperadas adyacentes:



(Fabio Goy, Sonata para saxofón alto y piano, 2º movimiento, c. 28).

Aquí el fa# se encuentra “coloreado” por el fa 3/4#



(Fabio Goy, Sonata para saxofón alto y piano, 2º mov., c. 21)

Un fragmento “hipercromático”: do reb ¼ bajo o do ¼ alto, reb

H -ghost notes: consideramos que es una especie de subtone. Técnica ya mencionada en el apartado sobre la interpretación de la Sequenza IXb de L. Berio, opción 3.

Se eligió esta opción para reducir el volumen de una manera abrupta, adyacente y opuesta a la misma nota en su versión a *full sound* (sonido completo), como se puede observar en los cc. 45 y 49 del 1er. Mov.):



(Fabio Goy, Sonata para saxofón alto y piano, 1er. mov., c. 49)

## **Conclusión**

Los recursos característicos de la música contemporánea, cuando se hallan en otros estilos, son un embellecimiento y no parte estructural del lenguaje. La música contemporánea, al focalizar el interés en el sonido y sus variaciones y no en un sistema (tonal o no) ni en un desarrollo formal, el efecto pasa a ser constitutivo del discurso. El devenir musical pasa mucho más por variaciones de los timbres, ataques, articulaciones, matices, etc. presentados, que por un sistema teórico que contenga a la organización de las alturas. Esto afecta la manera de encarar la interpretación del saxofonista cuando decide embarcarse en la incorporación de una obra de este estilo a su repertorio. Debe prestar esencial cuidado a la expresión cabal de los elementos mencionados, recursos sonoros, efectos, timbres, particular manejo de dinámicas, ataques, etc., ya que pasan a ser el objeto primario de interés, no la sucesión de alturas o la existencia o no de un discurso motivico-temático.

## **BIBLIOGRAFÍA GENERAL**

ECO, UMBERTO (1998) ¿CÓMO SE HACE UNA TESIS? GEDISA

LÓPEZ CANO, RUBÉN-SAN CRISTÓBAL OPAZO, ÚRSULA (2014), INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN MÚSICA, BARCELONA.

## **BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA**

FILIPETTI, ENZO (2010) SAXATILE-IL SASSOFONO OGGI, APPUNTI DI UN PERCORSO PER NUOVE TECNICHE POSSIBILI. MILANO. EDIZIONI SCONFINARTE.

KIENTZY, DANIEL (1982), LES SONS MULTIPLES AUX SAXOPHONES, EDITIONS SALABERT, PARÍS.

WEISS, MARCUS-NETTI, GIORGIO (2010) BÄRENREITER-VERLAG KARL VÖTTERLE GMBH & CO. KG, KASSEL, THE TECHNIQUES OF THE SAXOPHONE PLAYING

MONK, BERNARDO, THE TANGO SAXOPHONE BOOK (2013), ADVANCE MUSIC, MAINZ

LONDEIX, JEAN MARIE, HELLO, MR. SAX! LEDUC, PARIS

KYNASTON, TRENT, (1978). CIRCULAR BREATHING FOR THE WIND PERFORMER, Studio 224/Columbia Pictures Publications,

## **LINKS VISITADOS**

(1)-Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Luciano Berio. En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona (España). Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/berio.htm> el 19 de junio de 2021.

(2) <http://luisinmusica.blogspot.com/2008/04/introduccion-las-secuencias-de-berio.html>)

(3) [https://www.youtube.com/watch?v=N6tsrWVQ-EY&ab\\_channel=ColinCrake](https://www.youtube.com/watch?v=N6tsrWVQ-EY&ab_channel=ColinCrake)

(4) <https://www.saxontheweb.net/threads/sequenza-ixb-editions.60288/>

(5) <http://www.lucianoberio.org/sequenza-ixb-authors-note?1715977712=1>