



# Proyecto de recital basado en elementos escenográficos y visuales del repertorio contemporáneo de saxofón

**Patricia Cadaveira Martínez**

**ESMAE** | POLITÉCNICO  
DO PORTO

Proyecto para la obtención del grado de Master en Música  
Interpretación artística - Área de especialización en saxofón

ESMAE 2014

Orientación: Dimitris Andrikopoulos

Co-orientación: Fernando Ramos

Hélder Maia

POLITÉCNICO  
DO PORTO



## Resumen

Esta investigación tuvo como objetivo principal elaborar un proyecto musical multidisciplinar para saxofón, que incluyese una puesta en escena innovadora con elementos visuales y/o escenográficos como parte del mismo, a través del repertorio de saxofón contemporáneo; para lo cual se realizó un análisis del contexto musical interdisciplinar y del repertorio de saxofón de los últimos 30 años con este tipo de elementos.

La investigación documental aborda la evolución del concepto de “concierto” y los intereses musicales del público actual, el contexto musical multidisciplinar durante los siglos XX y XXI, una aproximación al “nuevo teatro musical” para el estudio de los elementos escenográficos en la música, y un análisis detallado de los elementos escenográficos y visuales en el repertorio de saxofón contemporáneo; para finalmente elaborar el proyecto musical multidisciplinar para saxofón y documentar su proceso de desarrollo.

Como resultado de la investigación se han aportado tablas y gráficos que ordenan y relacionan este tipo de repertorio de saxofón en función a diferentes parámetros. La propuesta práctica final ha incluido el desarrollo y estreno de creaciones originales para saxofón y la elaboración de vídeos en la puesta en escena de “The Garden of love” (Jacob T.V) y la “Sequenza VIIIb” (L.Berio), colaborando con diferentes artistas visuales. De esta forma se ha ampliado la fórmula de concierto e incluido las nuevas tecnologías, reforzando el mensaje en la comunicación intérprete-público. *Palabras clave: saxofón, contemporáneo, multidisciplinar, escenográfico, visual.*

## Resumo

O principal objectivo deste trabalho foi desenvolver um projecto musical multidisciplinar para saxofone que conjugasse elementos visuais e/ou cenográficos, criando assim uma encenação. O trabalho foi desenvolvido através do estudo do reportório de saxofone contemporâneo com este tipo de elementos dos últimos trinta anos, e da análise do contexto musical interdisciplinar conciliado com elementos cénicos.

A investigação documental começa com a evolução do conceito de “concerto” e os interesses musicais do público actual. Foi analisado o contexto musical multidisciplinar dos séculos XX e XXI, investigado o “novo teatro musical” para entender como ligar elementos cenográficos com a música. Por fim a análise de como têm sido desenvolvidos os elementos cenográficos/ visuais com o reportório contemporâneo de saxofone, com objectivo de criar um projecto multidisciplinar para saxofone, documentando o processo de desenvolvimento.

Como resultado da pesquisa apresentam-se tabelas e gráficos que organizam e relacionam este tipo de repertório de saxofone, de acordo com diferentes parâmetros. A proposta prática final incluiu o desenvolvimento e estreia de peças originais para saxofone e a produção de vídeos na performance de "The Garden of Love" (Jacob TV) e "Sequenza VIIb" (L.Berio), resultado do trabalho com vários artistas visuais. Assim, a fórmula de concerto foi ampliada e incluiu as novas tecnologias, reforçando a mensagem na comunicação interprete-público. *Palavras-chave: saxofone, contemporâneo, multidisciplinar, cenográfico, visual.*

## Abstract

The current research has been focused on creating a multidisciplinary musical project, including visual and/or scenographic elements using the contemporary saxophone repertoire. For this purpose an analysis of the interdisciplinary historic context has been made as well as a study of the last 30 years repertoire for saxophone, related to this line of practice.

This dissertation investigates the various forms of the "concert" and the evolution that it suffered during the centuries, the musical interests of the present public as well as the multidisciplinary musical context of the XX and XXI centuries. Further it investigates the new forms of music theatre in order to study the scenographic elements related to contemporary music, and lastly, there is a detailed analysis of the scenographic and/or visual elements existing in the contemporary saxophone repertoire. Various tables and graphics, which organize and relate this kind of saxophone repertoire, are presented.

As a final project, it focuses on the production of a multidisciplinary musical project for saxophone and the documentation of the process leading into the concert. This concert included the commission and the premiere of original works as well as more standard repertoire works like the "The Garden of Love" (Jacob T.V.) and "Sequenza VIIb" (L.Berio), always in collaboration with various visual artists, in order to produce new videos that were used during the performance. As a result, the classical concept of "concert" has been expanded including new technologies and approaches, hopefully resulting into a reinforcement of the performer-public communication during the act of performance. *Key words: saxophone, contemporary, multidisciplinary, scenographic, visual.*

## Agradecimientos

Este proyecto no sería posible sin la participación de las personas e instituciones que han facilitado su llegada a feliz término. Como instituciones debo mencionar dos: por un lado la ESMAE, que incluye a los profesores y alumnos que de algún modo han colaborado conmigo en esta etapa; por otro lado, la Diputación de La Coruña, que apoyó mi proyecto de máster los dos años que empleé en su realización.

Quiero expresar mi agradecimiento de manera especial y sincera al profesor Dimitris Andrikopoulos, por aceptarme para realizar esta tesis bajo su orientación, por su capacidad para guiar mis ideas y por su apoyo y confianza. Su atención, rigurosidad, e interés han sido la clave del buen trabajo que hemos realizado juntos. Agradezco también a Hélder Maia que ha respaldado la redacción de esta tesis, y de forma muy especial a Fernando Ramos, que ha sabido asesorarme en lo referente al saxofón, así como con sus consejos ha hecho de mí una intérprete más creativa. En esta tarea también ha colaborado Henk Van Twillert, con quien guardo experiencias inolvidables sobre un escenario. Quiero agradecer a Danilo, Lara, Guille y Laetitia por colaborar con su trabajo en este proyecto. También a mis compañeros de saxofón con quien compartí dos años de experiencias musicales, y de forma especial al percusionista Manuel Alcaraz, con quien además vi nacer con ilusión un proyecto musical paralelo: *In\_Keys*.

Por último, y no por ello menos importante, los que han estado conmigo más allá del máster. En Porto, Marcel Pascual, la mejor persona que podría cruzarse en mi camino. Sin su ánimo incondicional, sin su sentido del humor, y sobre todo sin su

visión musical, creativa y llena de pasión y dedicación por igual, este trabajo no sería el mismo. En A Coruña, mi familia, que siempre está ahí. Conmigo. Sin importar lo lejos o cerca que esté yo. Padres, hermanos, sobrinos y abuelos, muchas gracias. Siempre felices de oír mi música, me habéis dado el impulso necesario para realizar proyectos como este. También a mis amigos y compañeros que desde mi tierra me han ayudado durante esta etapa. Gracias a todos.

# ÍNDICE:

1. Introducción .....	1
1.1 Objetivo.....	2
1.2. Método.....	3
2. El concierto actual y el oyente actual.....	5
2.1 Evolución del concepto y la fórmula de “concierto” .....	5
2.2 Psicología del espacio de concierto.....	10
2.3 Algunos datos sobre los hábitos culturales europeos actuales .....	12
2.4 Psicología del oyente actual y relación con el compositor.....	15
2.5 Percepción de la información musical a través de la visual.....	18
3. Contexto musical ligado a otras artes en s.XX y XXI .....	21
3.1 Contexto musical de los siglos XX y XXI .....	21
3.2 Conexión entre música y otras disciplinas artísticas en los s.XX y XXI .....	22
4. Aproximación al Nuevo Teatro Musical para el estudio de los elementos escenográficos en la música .....	36
4.1 Introducción al nuevo teatro musical.....	36
4.2 Orígenes musicales del teatro musical del S.XX.....	38
4.3 La música popular, Broadway y Off-Broadway.....	41
4.4 Evolución del teatro musical después del 45 hasta la actualidad.....	43
4.5 Características musicales en el teatro musical.....	48
4.6 Nuevas tecnologías en el teatro musical .....	52
4.7 El rol del intérprete en el teatro musical .....	55
4.8 El Teatro instrumental.....	57
5. Elementos escenográficos y visuales en el repertorio de saxofón.....	62
5.1 Catálogo de obras de saxofón de los últimos 30 años con elementos escenográficos y visuales.....	63
5.2 Representación cronológica del repertorio de saxofón objeto de estudio.....	64
5.3 Análisis de las principales líneas de composición dentro del repertorio de saxofón con elementos escenográficos y visuales.....	65

5.3.1 Escenografía Global: Karlheinz Stockhausen .....	65
5.3.2 La teatralidad desde la música: Georges Aperghis .....	70
5.3.3 El teatro musical: Mauricio Kagel y Vinko Globokar .....	73
5.3.5 Uso del espacio y gestualidad: Robert Lemay .....	79
5.3.6 Otras abordajes escenográficos: Papier, Bolcom, Sciarrino y Birtwistle. ...	82
5.3.7 Solistas y colectivos actuales de saxofón .....	88
6. Proyecto musical multidisciplinar para saxofón .....	94
6.1 Punto de partida para la elaboración del proyecto .....	94
6.2 Estudio de referencias .....	94
6.3 Planteamiento del proyecto musical multidisciplinar sobre el repertorio de saxofón .....	101
6.4 Documentación del proceso de desarrollo del proyecto .....	102
6.4.1 Composición y estreno de “The sound of broken water” .....	102
6.4.2 Realización del vídeo para “The Garden of Love” .....	105
6.4.3 Espacialización sonora de la “Sequenza VIIb” de Luciano Berio .....	108
6.4.4 Creación en vivo de un vídeo gráfico sobre la “Sequenza VIIb” .....	110
6.5 Recital final: Selección del repertorio y puesta en escena .....	111
6.5 Sensaciones recogidas .....	114
7. Conclusiones .....	116
8. Bibliografía .....	120
9. Anexos .....	130
9.1 Eurobarometer Estudio .....	130
9.2 The Garden of Love: análisis del poema .....	139
9.3 Currículums de los colaboradores .....	140
9.4 Catálogo de obras de saxofón de los últimos 30 años con elementos escenográficos y visuales .....	142

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES:

Fig 2.1.1	Fotografía del pianista Lang Lang y el bailarín Marquese Scott .....	8
Fig 2.1.2	Michaël Borremans “Winterreise” Zeno-X-Gallery.....	9
Fig 2.2.1	London: Interior of the Rotunda at Ranelagh.1754. Canaletto.....	12
Fig 2.5.1	Media de calificaciones en la diferenciación de la ‘disonancia’, con o sin información visual.....	19
Fig 3.2.1	<i>El Violonchelista</i> (1913) de Anton Giulio Bragaglia.....	24
Fig 3.2.2	“Analysis of a piece of music 1930 Heinrich Bormann”.....	26
Fig.3.2.3	Escultura sobre Fuga de J.S.Bach Heinrich Neugeboren.....	26
Fig.3.2.4	Drip Music (1962), George Brech. Interpretado por Dick Higgins en el Fluxus Festival (Copenhague).....	28
Fig 3.2.5.	“Thursday afternoon”. Brian Eno.....	31
Fig 3.2.6	Pabellón Philips. Exposición Universal de Bruselas 1958.....	32
Fig 3.2.7	Espectáculo de Mapping de Amon Tobin.....	33
Fig 4.4.1	“That Morning Thing” de Ashley, performance de 2011.....	47
Fig 4.5.1	“Berio, Berberian y Stockhausen, con Luigi Rognoni, en Darmstadt.....	49
	Sequenza III de Berio, fragmento.....	50
Fig 5.3.1.2	Edentia. Interpretación por Giovanni Nardi en 2012, Festival Florenza...	70
Fig 5.3.1.3	Edentia. Interpretación por Elizabeth Bunt en octubre de 2011, Festival Música Electrónica de Kansas City .....	70
Fig 5.3.3.1	Interpretación de “Terres Brûlées, ensuite...” en Music Gallery en Toronto de 9 de diciembre de 2011.....	78
Fig 5.3.5.1	Notas sobre la disposición en el escenario del cuarteto en Sarajevo de Robert Lemay, de la 1º sección .....	81
Fig 5.3.6.1	Compases 96-98 de Axe à 4.....	84
Fig 5.3.7.1	Fotografía del espectáculo de UrbanSax.....	90
Fig 5.3.7.2	Fotografía del espectáculo de UrbanSax.....	90
Fig 5.3.7.3	Fotografía de DéSAXés durante uno de sus espectáculos.....	92
Fig 6.2.1	Imágenes del proyecto SYN-Phon - Graphic notation.....	96
Fig 6.2.2	Imágenes del proyecto “Live Visual Music test” .....	97

Fig 6.2.3.	Imágenes del proyecto “Live Suero + DSK” .....	98
Fig 6.2.4.	Imágenes del proyecto “Silence must be” by Jean Geoffroy.....	99
Fig 6.2.5.	Imágenes del proyecto “”WhatWALL?” .....	100
Fig 6.4.1.1	Análisis de los efectos y multifónicos creados y grabados sobre la idea original de “The Sound of Broken Water.....	103
Fig 6.4.1.2	Posibilidades de representación de multifónicos y otros efectos empleados en la voz del saxofón.....	103
Fig 6.4.1.3	Imágenes del concierto post-estreno en Cagliari (Italia) de “The Sound of Broken Water” (Danilo Casti, 2013). Duo In_Keys .....	104
Fig 6.4.1.4	Puesta en escena de “The Sound of Broken Water”, de Danilo Casti, en el concierto para Euroclassical en el Teatro Helena Sá e Costa.....	105
Fig 6.4.2.1	Imágenes de vídeo desarrollado para “Garden of Love” de Jacob T.V., por Lara Pintos y Guillermo Arias-Carbajal.....	108
Fig 6.5.1.	Cafe-concierto de la ESMAE. Emplazamiento del recital final de máster.....	113

## INDICE DE TABLAS:

5.2.1	Tabla de representación cronológica del repertorio de saxofón objeto de estudio.....	64
5.3.1.1	Obras para saxofón de Stockhausen a partir de los 70.....	68

# 1. Introducción

A lo largo de los siglos XX y XXI los caminos de la difusión musical se han multiplicado, y con ellos los géneros, estilos y formas musicales. La sociedad evoluciona, la tecnología avanza, y con ello la comunicación entre el intérprete y el oyente explora otras vías.

La música, considerada desde antiguo como una de las Bellas Artes, toma muy diversas formas, y entre ellas se fusiona con otras disciplinas. La introducción de elementos a priori extra-musicales en la música puede ser un camino para la evolución de la fórmula de concierto clásico, a la vez refuerza el mensaje musical y lo acerca al oyente. Esto también ocurre dentro del repertorio del saxofón, en donde, en las últimas décadas, los componentes escenográficos y visuales aparecen con fuerza como parte de la música, a través de muy diversas vías. Además, géneros como el “teatro instrumental”, transforman la música en algo visual y personificado, y a la vez introducen al intérprete en un rol más complejo.

Por otra parte, el continuo cambio al que la sociedad actual está sometida, y que afecta directamente a los intereses musicales del público general, hace que la “fórmula clásica” del concierto comience a quedar obsoleta para cierto público y ciertos géneros musicales, lo que supone un punto de partida para desarrollar nuevas posibilidades estilísticas y de programa para un recital de saxofón.

Personalmente, este proyecto va a darme la oportunidad de trabajar en ideas surgidas a lo largo de años de trayectoria musical, permitiendo satisfacer mis

inquietudes hacia la reformulación de la idea clásica del recital de saxofón. Siempre he mantenido contacto con otras disciplinas artísticas y he colaborado en diferentes proyectos surgidos, y esta supone la posibilidad de elaborar un proyecto propio desde una perspectiva musical ampliada.

## 1.1 Objetivo

El objetivo de este proyecto de investigación es realizar una propuesta de recital innovadora, más allá de la fórmula de concierto tradicional, que incorpore elementos multidisciplinares como parte intrínseca del mismo. Para ello se realizará un amplio estudio del panorama musical interdisciplinar de los siglos XX y XXI, profundizando en el repertorio de saxofón de contexto contemporáneo de los últimos treinta años que contiene elementos escenográficos y/o visuales. Profundizar en este tipo de repertorio de saxofón, y ver cómo estos elementos se articulan en relación a la música, así como ver en qué forma su compositor hace uso de ellos, proporcionará la base para la elaboración de nuevas composiciones, colaboraciones con artistas y diferentes puestas en escena.

La investigación teórica partirá del estudio de factores históricos y sociológicos que están influyendo en esta evolución estilístico-musical, como los intereses musicales del público general y las características que rodean al concepto de “concierto”. A continuación serán abordados diferentes proyectos musicales interdisciplinares que han ido surgiendo desde el pasado siglo, y la investigación se detendrá en el estudio del nuevo “teatro musical” por ser el género musical que más claramente vincula los elementos escenográficos con la música.

Esto supondrá el punto de partida para abordar el análisis del repertorio de saxofón anteriormente citado, aportando además varias tablas de datos donde poder manejar la información según diferentes parámetros. Finalmente, en relación a la investigación anterior, se elaborará una propuesta de recital que incorpore elementos visuales y escenográficos como parte intrínseca del mismo, donde por una parte se refuerce la comunicación música/público, y se aproxime a otras posibilidades en la puesta en escena. Todo este proceso de desarrollo será recogido y documentado en esta tesis, que incluirá el trabajo conjunto con otros artistas, musicales o de otras disciplinas.

## **1.2. Método**

En lo referente al método que sigue este proyecto, la investigación y análisis parte de las ciencias antropológicas o etnográficas. Se utilizarán los siguientes recursos:

- Investigación en diversas fuentes de información: bibliografía, material hemerográfico, bases de datos e internet, para el conocimiento de los antecedentes históricos y elaboración del contexto del proyecto.
- Comparación de proyectos existentes y creación de un mapa conceptual donde enmarcar mis ideas, consultando también diversas fuentes, entre ellas digitales.
- Diario de a bordo que permita hacer un registro y seguir la trayectoria de la investigación y registrar datos y experiencias para redactar a posteriori.
- Elaboración del proyecto escenográfico: incluye contacto con compositores y artistas de otras disciplinas.
- Diseño de escenografía y búsqueda de un estilo homogéneo.

- Preparación del concierto, revisión de errores y preparación de la escenografía.
- Redacción de la Tesis (durante y al finalizar el proceso).
- Puesta en escena del resultado.

## 2. El concierto actual y el oyente actual

### 2.1 Evolución del concepto y la fórmula de “concierto”

La fórmula de concierto, como puesta en escena de una serie de piezas musicales para un público, ha ido variando en función de la época y contexto. Según la definición de *The Oxford Dictionary of Music* (Michael Kennedy, 1985) el concierto es: “Una interpretación musical y pública con un número sustancial de intérpretes (pero no integrada en un conjunto escénico ni como parte de un servicio religioso). La interpretación por uno o dos músicos generalmente es designada como recital”.

Según esta misma fuente los primeros conciertos se consideran los de *Whitefriars* organizados por el violinista John Banister (miembro de la Royal Band of 24 strings) en Inglaterra en 1672. Pero es aproximadamente a partir de 1775, coincidiendo con los conciertos de Hayden en Londres, donde los conciertos comienzan a pertenecer a la vida pública y van tomando diferentes formas: desde los “conciertos promenade” donde las personas tenían la posibilidad de quedarse de pie o pasear (originados en el siglo XVIII en los Pleasure Jardins); los conciertos para una audiencia de suscriptores, que comenzaron en Frankfurt sobre el 1712, o los organizados en casas privadas y teatros que se desarrollaron sobre todo en Viena en la misma época. La fórmula ha ido desarrollándose a través de los años. En el siglo XX, los países desarrollados crean sus propias orquestas sinfónicas en municipios o estados como símbolo de prestigio, con las que programan conciertos de forma continuada en grandes auditorios (Stanley 1980; vol.4, p.623), o Michels (1992; p.555) menciona como Karlheinz Stockhausen introduce nuevas fórmulas de

concierto como *Musik für ein Haus* (1968), con distintas atracciones en cada habitación para un público que pasea como en un museo en lo que denomina “Concierto itinerante”.

Se demuestra así que un mismo término toma diferentes formas en función del contexto, aun tratándose casi de una misma época. En relación a esto último, el *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Stanley, Sadie. 1980) recoge sobre el término “Concert” como definición: “A term derived from a conjunction of *concertare* (Lat: ‘contend, dispute’) and *Consortium* (Lat: ‘society, participation’)” (p. 616). Me gustaría resaltar ese origen del latín “consortium” que lo relaciona con la sociedad y la participación, lo que para mi proyecto significa también la adaptación a los hábitos y las actitudes de la sociedad actual, para hacerla más partícipe de la parte musical.

Por otro lado, existe otro término que está muy vinculado al de “concierto”, como es la interpretación instrumental en público, lo que en inglés se define como “*performing practice*”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Stanley y Sadie, 1980) recoge por *performing practice*: “A veces traducido como *performance practice*, significa cómo la música es y ha sido interpretada (...) El estudio de la práctica interpretativa es de particular importancia para el intérprete moderno preocupado con el *estilo auténtico*” (p.370). Es decir, en este término aparecen implícitos elementos como la notación, la época en que fue compuesta la música, o el estilo, que el músico debe conocer antes de interpretarla en público. Además, los mismos autores amplían el significado de *performing practice* cuando se refieren a

la época más actual. Para ellos, *performing practice* en el siglo XX implica atender, aparte de a los elementos musicales anteriores, a nuevos elementos musicales, tecnológicos o escenográficos propios de esta época, tal y como recogen:

Otros desarrollos de vanguardia, tales como la preparación del piano y otros instrumentos, nuevas técnicas de producción vocal, y el empleo de movimientos y gestos, han dado lugar a una gama completamente nueva de interpretaciones, las cuales los compositores han comenzado a describir y codificar (Stanley y Sadie, 1980; vol.14/ p.390).

Así, y como conclusión a las diferentes definiciones, la evolución de la fórmula del concierto y del *performance practice* recoge ya el teatro, los gestos, el movimiento, la intervención de música electrónica y la inclusión de nuevas tecnologías, entre otros, en el resultado final. Sin embargo, esta parte no siempre suele estar integrada, principalmente en algunos ámbitos musicales.

El ejemplo más claro de “concierto clásico” y de intención de transmitir exclusivamente la “pureza musical” sin ornamentación ni escenografía, son la mayoría de las programaciones de orquestas sinfónicas y grandes solistas clásicos en todo el mundo, en donde se pretende transmitir el mensaje musical con la mayor fidelidad y perfección posible. Pero también es cierto que en la actualidad cada vez son más los que dan un paso en la actualización de la forma y del espacio del concierto. Sin ir más lejos, el famoso pianista clásico Lang Lang,<sup>1</sup> concertista internacional recientemente nombrado en Francia “Caballero de las Artes y las Letras” y nombrado por la Revista *Time* una de las  *cien personalidades más*

---

<sup>1</sup> Web Oficial Lang Lang

*influyentes del mundo*, ha manifestado su interés por la renovación de la estética del concierto clásico. Este pianista textualmente ha afirmado para el diario *ABC* sobre el icono del pop actual *Lady Gaga* (una de las artistas internacionales más de moda en la música ligera) que sabe exactamente cómo crear un efecto visual con su música además de que según él hay “cosas que podemos aprender en este tipo de artistas”.<sup>2</sup> Para el pianista la “gran parafernalia visual se traduce en su propia música en niveles y distancias de sonido”.<sup>3</sup> Además en su intención de rotura de clichés con la música clásica, ha grabado en octubre de 2012 un vídeo de carácter minimalista<sup>4</sup> junto al bailarín de *dubstep* Marquese Scott, que ha triunfado en internet, y que se trata del vídeo promocional del disco del pianista *The Chopin Album* que ha grabado en 2012. Este vídeo es una referencia en este proyecto, un ejemplo de colaboración multidisciplinar y fusión entre música seria (de carácter clásico) y nuevas tendencias estéticas y sociales.



Fig 2.1.1 Fotografía del pianista Lang Lang y el bailarín Marquese Scott. Extraído del Diario The Guardian en <http://www.theguardian.com/music/musicblog/2012/oct/15/lang-lang-marquese-nonstop-scott-chopin-video>

Otro ejemplo, más ligado al ámbito contemporáneo, lo tenemos en la última edición del Festival Turbulences a cargo del *l'Ensemble Intercontemporain* (París) celebrado en febrero de 2014. Su director musical y compositor Matthias Pintscher ha declarado estar “realmente interesado en las conexiones entre diferentes formas

<sup>2</sup> Diario *ABC*. Cultura. (2013, 28 de enero) “Lang Lang: hay cosas que podemos aprender de artistas como Lady Gaga”. *ABC*.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> El vídeo puede ser visualizado en la web de Lang Lang, en <http://langlang.com/es/see/videos/ocean-12>

de Arte y la Música”<sup>5</sup> y por ello, han querido reunir en un mismo proyecto el Winterreise de Franz Schubert con las pinturas del artista plástico Michaël Borremans, al mantener que ambas experimentan la melancolía y soledad.

Por otra parte, y sin salir del mismo Festival Turbulences, se ha apostado por jugar también con el espacio y la posibilidad de elegir del oyente. Así, varios solistas del Ensemble interpretan obras musicales al mismo tiempo en diferentes puntos del mismo auditorio (salas, pasillos, etc.) de manera que el público puede



Fig 2.1.2 Michaël Borremans “Winterreise” Zeno-X-Gallery. Extraído de <http://www.bozar.be/activity.php?id=13434> (accedido en 16-2-2014)

caminar y situarse ante lo que más le interese oír. Matthias Pintscher concibe este tipo de concierto en tres partes, simulando un *tapas-bar* donde hay una “diversidad de platos de gustos musicales” mostrando de un modo “más informal en la forma (no en el contenido)” diferentes muestras musicales interpretadas por grandes solistas.<sup>6</sup> Y es que la renovación de la fórmula de concierto también implica la renovación del espacio.

<sup>5</sup> Pintscher, Matthias: “Ensemble intercontemporain-weekends Turbulences Cité de la musique”. El vídeo puede ser visualizado en [http://www.youtube.com/watch?v=mFBsZmmkioE&list=UUhG\\_Nw7cR-2FeLjeVxIKPXg](http://www.youtube.com/watch?v=mFBsZmmkioE&list=UUhG_Nw7cR-2FeLjeVxIKPXg)

<sup>6</sup> Pintscher, Matthias: “Ensemble intercontemporain-weekends Turbulences Cité de la musique”. El vídeo puede ser visualizado en [http://www.youtube.com/watch?v=mFBsZmmkioE&list=UUhG\\_Nw7cR-2FeLjeVxIKPXg](http://www.youtube.com/watch?v=mFBsZmmkioE&list=UUhG_Nw7cR-2FeLjeVxIKPXg)

## 2.2 Psicología del espacio de concierto

El emplazamiento del concierto juega un papel muy importante en el mensaje que recibe el oyente. Acerca del espacio de concierto, son interesantes las reflexiones que Christopher Small hace en su libro *Musicking: The meanings of performing and Listening* (1998). En su apartado “A place for Hearing” indica cómo el oyente recoge gran cantidad de información solamente por la situación, la decoración y la arquitectura de la sala (p.19-29). Desde la segunda mitad del siglo XX se han construido en la mayor parte del mundo auditorios enormes, salas de conciertos con acústicas perfectamente estudiadas y edificios equipados con las últimas tecnologías para acoger música en su interior. Al mismo tiempo, se ha duplicado el número de orquestas sinfónicas en el mundo, promovido por la extensión de la cultura occidental que ha hecho llegar este tipo de músicas a regiones donde tal vez nunca se habían oído antes (Small, 1998).

Analizando un poco más en detalle este tipo de nuevas construcciones se extraen varias características comunes:

- Todos transmiten opulencia, grandeza. Generalmente este tipo de construcciones arquitectónicas se han ubicado en los mejores sitios de la ciudad, céntricos, populares o importantes; y fácilmente es una forma obvia de vincular la música a una categoría social más alta.
- En todos existe un aislamiento con el exterior. Músicos y público se aíslan del mundo real, ya sea por la decoración exagerada del espacio, o por el aislamiento arquitectónico y sonoro. Por ejemplo, es extraño encontrar una sala de conciertos con ventanas. Pero esto no siempre es o ha sido así. Ya en el siglo XVIII tenían

lugar los “conciertos Promenade”, anteriormente mencionados,<sup>7</sup> que ofrecían música durante un paseo por los *Ranelagh Gardens* y su Rotonda en Chelsea (ver figura). Una alternativa actual para la realización de conciertos multitudinarios es la organización de festivales, sobre todo de rock, pop, etc. donde los conciertos se distribuyen en diferentes carpas y el público escoge qué ver.

- Unidireccionalidad en el discurso. Las salas de conciertos solo permiten la comunicación unidireccional: de compositor a público, a través del intérprete. La sala de conciertos está diseñada con un mensaje: mirar, escuchar y prestar atención, a veces reforzado con mensaje en los programas de mano de “no hablar” o de “no toser” recuerdan que la actividad del oyente está acotada. Este código de conducta a seguir por el oyente en el *concierto clásico* ha ido cambiando en función del contexto histórico y social, y actualmente no hay unanimidad en lo que se entiende por comportamiento “correcto”. Lo que es limitante o incómodo para unos, es excesivo para otros, como recoge el interesante artículo del crítico Leo Benedictus en el diario *The Guardian*, donde hoy en día se suma al debate el uso de la tecnología o las cámaras de fotos durante el concierto.<sup>8</sup> Otra diferencia creada entre músicos y público es el acceso a la sala por puertas diferentes, sin contacto.

Se evidencia que lamentablemente, la arquitectura de este tipo de edificios ya está de alguna forma ligada a un tipo concreto de espectáculos. A veces, como Small (1980) indica, estas construcciones cierran la puerta a tipos de espectáculos minoritarios. Muchos compositores, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo

---

<sup>7</sup> Ver capítulo 2.1 Evolución del concepto y la fórmula de “Concierto”

<sup>8</sup> Benedictus, Leo. (2012, 8 de Mayo). “Was Bianca Jagger wrong to take flash photos at the opera?”. *The Guardian*.

XX, opinaron acerca del espacio de concierto, de su uso y de su diseño. Es representativo que Kagel dijese “*What repels us is not the music, but the bourgeois concert hall*”;<sup>9</sup> y se ocupase de caricaturizar el “concierto como evento social”, con todos sus rituales y tradiciones, a través del teatro. Otro ejemplo en este sentido es Berio, quien utilizó los *concert hall* “para los que tuviesen el mismo sentido revolucionario que él”, o Boulez apostando por la música electrónica y los conciertos con su ensemble (aunque sin llegar a explotar los *concert hall*, como tenía amenazado), tal y como mencionan Salzman y Desi (2008; p.141).



Fig 2.2.1 “Interior of the Rotunda at Ranelagh”.1754. Canaletto. Adaptado de la Web de National Gallery of London ([www.nationalgallery.org.uk/paintings/canaletto-london-interior-of-the-rotunda-at-ranelagh](http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/canaletto-london-interior-of-the-rotunda-at-ranelagh). Accedido en 20-11-2013)

### 2.3 Algunos datos sobre los hábitos culturales europeos actuales

Durante la elaboración de esta tesis fueron publicados los resultados de un informe oficial, el cual se puede ver como documento anexo (*Eurobarometer estudio*), sobre los hábitos culturales en los países europeo elaborado por TNS

<sup>9</sup> Citado en *Musik-Konzepte*, vol.124, (Berlin 1975: 67) IN Salzman y Desi (2008). *The New Music Theater*.

*Opinion & Social at the request of the European Commission (Directorate-General for Education and Culture).*

El dato más relevante que se deriva de la encuesta, en relación a este proyecto, es que se corrobora que está bajando el número de personas que se involucran en conciertos: el público en general está bajando la frecuencia con la que acude a conciertos, y su media de edad crece. En la primera tabla, donde se analizan los tipos de actividad cultural a los que se ha acudido en el último año, se desprenden datos bastante pobres en lo que se refiere a “acudir a un concierto”. Portugal recoge el peor de los resultados, con solo un 19% de población que haya asistido a un concierto en los últimos doce meses. España con un 31% se sigue quedando muy lejos del 61% de Suecia.<sup>10</sup> Por otra parte, y sin salir de la misma tabla, en lo que se refiere a acudir a un ballet, espectáculo de danza o a la ópera, Portugal vuelve a ser el peor dato con un 8%, extendiéndose el rango hasta el 34% de Suecia, país que recoge los datos más altos en prácticamente la totalidad de los hábitos culturales analizados.

Analizando un poco por separado los resultados de Portugal y España, por ser la principal localización de esta tesis, en el mismo estudio se desprende otro dato relevante: el 81% de la población portuguesa no ha asistido a ningún concierto en el último año. No demasiado lejos está el resultado español, con un 68%.<sup>11</sup> En la tabla que analiza los motivos de no acudir más a los conciertos, “*Why you haven't*

---

<sup>10</sup> Ver Anexo: Eurobarometer - Estudio Europeo - (p.2 de 9)

<sup>11</sup> Ver Anexo Eurobarometer - Estudio Europeo (“*How many times in the last 12 months have you been to a concert?*” Pag 3 / 9)

*been or haven't been more often to a concert in the last 12 months?*,<sup>12</sup> para Portugal la “falta de interés” y el “precio excesivo” son las principales razones, con porcentajes no muy lejanos a los españoles. Para estos mismos países, se observa que el interés por las actividades culturales ha decaído en prácticamente todas las formas en las que se mide el estudio.

Sin embargo, quedan por resolver en esta encuesta varias dudas. La principal es: ¿De qué tipo de conciertos se está hablando? Comúnmente se generaliza que los conciertos suelen ser de “música clásica” o tratarse de conciertos celebrados por entidades o artistas reconocidos. Si este dato no se concreta, esta encuesta queda debilitada. Reflexionando sobre estos datos, Ismael Palacio y Mario Nieto (músicos y fundadores del blog musical “Emusicarte”) van mas allá y abren un debate sobre estos dato en la web y afirman que en España el flamenco y el jazz hace treinta años disfrutaban de mucha menor actividad que en la actualidad.<sup>13</sup> Estos datos los corrobora en su resumen de la historia del jazz en España, Jorge García, explicando toda la explosión jazzística que tuvo este país en los últimos treinta años, con la proliferación de clubes y festivales dedicados a esta música, y la fusión con otros estilos; que culturalmente llevó a que en 1995 el Gobierno introdujera el jazz, el flamenco y las músicas tradicionales en los planes de estudio de conservatorios superiores.<sup>14</sup> Pero en realidad, *¿Somos un continente menos “cultural” porque vamos menos a conciertos de música clásica, al ballet o a la*

---

<sup>12</sup> Ver Anexo - Eurobarometer - Estudio Europeo (p.6 de 9)

<sup>13</sup> Blog Emusicarte. “El concierto en peligro de extinción”

<sup>14</sup> García, Jorge. *El trazo del jazz en España*. (El ruido Alegre). Biblioteca Nacional de España.

*ópera?*<sup>15</sup> Como dato curioso también, indicar que la encuesta muestra que la forma más común de cultura es ver la televisión y oír la radio (el 72% lo ha hecho en los últimos meses). Personalmente planteo una pregunta: ¿Es entonces menos cultural oír la música por la radio?, ¿tal vez tenga más que ver con un cambio de hábitos culturales que con un retroceso cultural en sí mismo?

## 2.4 Psicología del oyente actual y relación con el compositor

En su capítulo titulado “Is Anybody listening?” Salzman y Desi (2008; p.365) plantean una pregunta acerca de la relación intérprete-público: “*Who is watching who?*”. Estos autores plantean cuál es la relación entre el público y el intérprete o actor. Como sugiere en su título, el público mira al intérprete, pero el intérprete también mira al público: ¿Qué sucede cuando el intérprete ejecuta obras de creadores o productores que tal vez ellos no aprecien o entiendan?, ¿dónde está aquí el nexo con el público? Analizando otras culturas, la relación teatro-público es muy estrecha y participativa, abierta y flexible a diferentes públicos. Sin embargo, en Europa el recorrido de caminos individualistas o especializados en el teatro y la música ha producido “formas específicas de arte para un público específico”.

En el marco de la música contemporánea, la ruptura entre compositor-público se fue arraigando hasta convertirse en una generalidad. Si bien esta relación dependió de factores culturales, políticos y sociales<sup>16</sup> en la segunda mitad del siglo, tras las innovaciones de Schoenberg y Webern, la visión de lo que la música en sí significaba y el compositor debía transmitir cambió rotundamente, y con ello el

---

<sup>15</sup> Blog Emusicarte. “El concierto en peligro de extinción”

<sup>16</sup> ver capítulo 3.1. Contexto musical de los siglos XX y XXI

público quedaba cada vez más lejos de poder entenderla. Un artículo del estadounidense Milton Babbitt (1985) defiende la postura “distante” del compositor frente al público:

¿Por qué negarse a reconocer la posibilidad de que la música contemporánea haya alcanzado un nivel desde hace mucho tiempo logrado por otros sistemas o actividades? Queda ya lejos la época en la que una persona normal, con una buena educación y sin una preparación especial fuera capaz de entender las obras más avanzadas en materia de matemáticas, filosofía o física, por ejemplo. [...] Me atrevo a sugerir que el compositor debería prestarse a sí mismo y a su música un servicio inmediato y definitivo mediante la total, resuelta y voluntaria renuncia a la vida pública en favor de la interpretación privada y los medios electrónicos, con la posibilidad muy real de eliminar completamente el público y los aspectos sociales de la composición musical (p.39-40).

Afirmaciones como éstas explican cómo la Música contemporánea fue siguiendo un camino independiente del público general. Como explica Ulrich Michels (1992, vol.II, p.521), la nueva música se aisló en contraste “con el confort de la sociedad de consumo, que se contenta con una bella apariencia”. Tal vez como resultado de este distanciamiento la receptividad del público ante la música del siglo XX fue muy diversa. Este mismo autor recuerda la importancia de los escritos de Theodor W. Adorno (1903-1969) acerca del fenómeno de la escucha musical en la sociedad moderna, al distinguir diversas categorías de escuchar música: escuchar como expertos, prestar atención, escuchar para cultivarse, escuchar por tradición, escuchar para divertirse y escuchar indiferentemente.

Hoy en día, igual que ha ocurrido a lo largo de la Historia, también se debe considerar la importancia del factor social en la escucha de música. Así, gran parte del público occidental acude a los espectáculos no únicamente por sus intereses, sino porque existen muchos motivos, entre ellos sociales y de estatus que son los que hacen que se elijan ciertas programaciones, auditorios y teatros determinados (Salzman,E, 2008; p.366-367). Esto está muy relacionando con la globalización de los intereses culturales. Como exponen los mismos autores “vivimos en un mundo global, con conocimientos globales, y una continua mezcla de voyeurismo y curiosidad que hace en que el Global Media arrasa frente a lo local, ya sea en el teatro, el cine o salas de música” (p.367-368).

De esta forma, todo un mercado global de espectáculos culturales son los que cobran fama y ponen a la venta grandes producciones que están en manos de unos pocos, y giran por el mundo sin competir en festivales u otros puntos de encuentro. Producciones que generalmente exploran diferentes medios audiovisuales con amplios recursos materiales y tecnológicos para captar la atención del oyente actual. Así, frecuentemente, los conciertos o recitales organizados por pequeñas entidades, que no pueden competir con los medios técnicos y económicos de las grandes producciones, a pesar de ofrecer programaciones alternativas interesantes, no llegan a darse a conocer lo suficiente o, a priori, no despiertan el interés del público general.

## 2.5 Percepción de la información musical a través de la visual

El oyente actual está muy familiarizado con la percepción musical a través de nuevas tecnologías, ya sea a través de videoclips, cine, videojuegos, etc. La televisión, la radio o el cine han dado paso al Ipod, internet, y muchas nuevas tecnologías a través de las cuales a menudo se experimenta la música. La música en directo sigue siendo un canal que se mantiene, pero toca analizar en qué medida un intérprete debe tener en cuenta la modernización de los medios de difusión musical actuales y de la sociedad en general.

Para los autores Thompson, W. F., Graham, P., & Russo, F. A. (2005) el carácter tecnológico del medio significa que una interpretación musical en el cine ofrece una experiencia diferente a la misma difusión en la radio. Modos auditivos y visuales de expresión dependen en sí también del género musical. Estos mismos autores (2005; p.203-227) investigan a través de varios experimentos sobre grupos de 26 personas que comparaban la percepción sonora varía al añadir información. Estos experimentos relevaron cómo las disonancias se percibían mucho mejor acompañadas de las expresiones faciales del intérprete que sólo oyendo los sonidos, o cómo un artista era capaz de transmitir el tamaño de un intervalo melódico o si un intervalo sonaba triste o alegre, solamente a través de expresiones faciales.

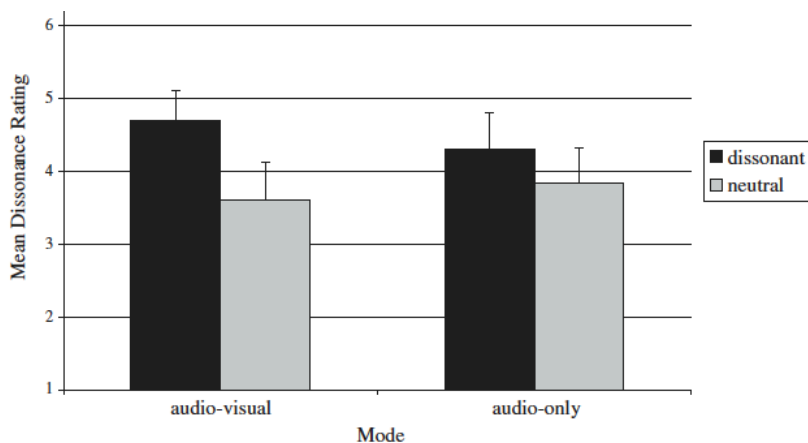


Fig 2.5.1 “Media de calificaciones en la diferenciación de la ‘disonancia’, con o sin información visual” en los estudios de Thompson et al. (2005). Adaptado “Seeing music performance: Visual influences on perception and experience”

En definitiva, los autores confirmaron que los aspectos visuales en la música pueden cambiar la percepción de la connotación emocional de la música y que la dirección de la influencia depende de la actuación. Los oyentes integran la parte visual y auditiva de la representación para formar un “conjunto integrado audiovisual-mental” de la representación musical, y ciertos elementos no son del todo perceptibles solamente con la parte auditiva.

Otra interesante reflexión la aporta Jane Davidson (2002), para quien la información visual que percibe el oyente en un concierto, tiene una relación directa con el resultado de la audición. El autor, que repara en la importancia que tiene el lenguaje corporal durante la interpretación y cómo es percibido por el público; explica que el proceso puede invertirse y sea el intérprete quien a priori planifique sus movimientos para reforzar el mensaje musical. Esto no es algo nuevo, pues durante el S.XIX, algunos tratados sobre interpretación mencionaban la correspondencia entre la música y la expresión o el cuerpo, como por ejemplo *L’Art*

*du violon* de 1834 de Baillot, donde se sugieren diferentes tipos de movimientos en función del tempo: un adagio requiere una ejecución más amplia, un presto “mayor desenfreno”, etc. Como el mismo autor mantiene, “es de vital importancia señalar las múltiples valoraciones que tienen lugar entre el intérprete y el público en función de la información transmitida por señales visuales como las normas en el vestir, los hábitos característicos y otros comportamientos no verbales como las miradas y los gestos” (Davison, 2002; p.173).

En resumen, un concierto que incluya desde su planificación elementos interdisciplinares, desde luces, vídeo, pintura, poesía, o cualquier otro elemento artístico, puede cambiar radicalmente la percepción y sensación global del espectador. Así, desde antiguo la música siempre ha estado ligada a otras artes, y todavía en el siglo pasado y actual muchos proyectos se centraron en explorar estos vínculos y llevarlos todavía más allá. En la actualidad muchos son los ejemplos de este tipo de proyectos, entre los que destacan figuras como Candás Sisman,<sup>17</sup> compositor y artista gráfico que explora en sus trabajos las relaciones entre la comunicación visual y sonora, profundizando en la síntesis de los dos lenguajes; o Amon Tobin,<sup>18</sup> músico y DJ vinculado a género electrónico y pop, que se ha convertido en un artista internacionalmente reconocido a través del espectacular despliegue audiovisual que realiza en sus conciertos.

---

<sup>17</sup> Ver capítulo 6.2 *Estudio de referencias*

<sup>18</sup> Ver capítulo 3.2 *Conexión entre música y otras disciplinas artísticas en los s.XX y XXI*

## 3. Contexto musical ligado a otras artes en s.XX y XXI

### 3.1 Contexto musical de los siglos XX y XXI

El siglo XX ha sido el siglo de la “nueva música” (*música contemporánea, música nova, vanguardias*). Si en épocas anteriores continuaban vigentes ciertos elementos comunes que definían el carácter o la tendencia de una etapa, el espíritu del siglo XX se libera de clasificaciones. A ello ha contribuido la velocidad de los cambios sociales, que en la música se tradujo en un continuo nacimiento y desarrollo de diferentes estilos. La ruptura con la tradición histórica musical no había sido nunca tan radical como hasta entonces. El siglo pasado trajo consigo el rechazo a la tonalidad con Schönberg (1874-1951), y alcanzó el completo abandono del concepto tradicional de música y obra de la mano de figuras revolucionarias como Cage; pasando además por lenguajes folclóricos, nacionalistas, neoclasicistas o minimalistas.

Como resume Ulrich Michels (1992; p.519) la variedad de estilos y la disonancia dan testimonio de una ausencia de visión unitaria del mundo. Es por ello que la “revolución estilística” del siglo XX no puede entenderse sin comprender la convulsión social que supusieron las dos Guerras Mundiales, la etapa de entreguerras, el *crack* de la bolsa de New York de 1929 o el desarrollo de armas nucleares; así como otros avances en el terreno del conocimiento como *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud (1856-1939) a comienzos del S.XX o la *Teoría general de la Relatividad* de Albert Einstein (1879-1955) en 1916 (Ramírez, Brihuega, Hernando, Raquejo, Reyero, Sainz, San Marfín, y Solana,

2003). Para Donald J. Grout y Claude V. Palisca (1996) en el periodo de entreguerras se habían acentuado las diferencias entre la “nueva música” y la receptividad del público, por este motivo se hizo especial hincapié en acercar la música contemporánea al oyente común. Estos autores (1996; p.896-897) afirman que durante esta época se invitaba a los principales compositores a escribir música para bandas sonoras de películas y obras de teatro y danza, a la vez que los trabajos de Zoltán Kodály y sus métodos didácticos tenían como finalidad hacer que la música estuviera, de algún modo, al servicio de la gente. Como estos mismos autores concluyen, después de 1950 se creó un abismo entre la música que el público toleraba y la que los compositores de vanguardia creaban, dando paso a la música aleatoria o al auge del “Serialismo Integral”, una música superorganizada teóricamente, pero con un resultado sonoro que a veces semeja caótico. Y no fue hasta 1970 cuando algunos de los mismos compositores más radicales de décadas anteriores tomaron vías más moderadas o aparecieron lenguajes alternativos como la música minimalista. Cabe mencionar el papel que la televisión o la radio tuvieron en el siglo XX como responsables del aumento de audiencia de muchos tipos de música, tanto seria como “popular”.

### **3.2 Conexión entre música y otras disciplinas artísticas en los s.XX y XXI**

El arte siempre ha sido un fiel reflejo de la sociedad de cada momento. La tradición secular le había encargado al arte la labor de representar “la realidad”, y de expresar los ideales políticos, religiosos y morales de la colectividad. Esto suponía la existencia de unas formas fijas, de cierto estaticismo. Pero en el siglo XX el proceso de cambio en las artes visuales (proceso iniciado ya en el siglo XIX)

significa una sucesión frenética de propuestas, lo que lo convierte en el “periodo más dinámico de la historia del arte” (Ramírez et al.,2003). También las evoluciones tecnológicas y sus consecuencias en la sociedad, han tenido mucho que ver en ello. La aparición de la cámara fotográfica en el mundo de las artes visuales supuso una revolución ya desde el siglo XIX. Este invento significó la representación perfecta de la realidad; y a la vez el fin de la búsqueda de la perfección en la perspectiva y la representación fiel. Fue esto un motivo para que el artista explorase entonces otros caminos en su expresión, muchas veces profundizando en su propio interior o recreando visiones imposibles del mundo real. Y esta evolución tecnológica también apareció en la música, a través de discos, cintas y otros medios que provocaron de algún modo una ruptura conceptual en la labor del intérprete.

Así, el siglo XX comenzó un camino de exploración sin precedentes en todas las artes, y en muchos casos diferentes disciplinas artísticas se agruparon con objetivos artísticos comunes, desarrollando proyectos multidisciplinares singulares. La primera ruptura profunda con la tradición artística es el llamado “arte de las vanguardias” que llegó en la década de 1920. Tuvo lugar en la Europa occidental entre el corto lapso de tiempo que va desde la primera década del siglo XX al inicio de la Segunda Guerra Mundial, pero dio fin a un mundo y supuso la cimentación de otro nuevo, todo articulado mediante los “movimientos de vanguardia”. Se trataban de colectivos de artistas con una clara vocación reivindicativa y una ideología común, a veces redactada a través de un manifiesto, y frecuentemente incluía artistas de diferentes categorías que colaboraban entre ellos: escritores, músicos, pintores, escultores, etc.

Como recogen la mayoría de historiadores, entre ellos Bernardo Castelo (1996), la primera vanguardia que nace a través de un manifiesto es la de los futuristas italianos (1909). Su devoción por la máquina, la velocidad y el movimiento, les hace afirmar que un automóvil lanzado a toda velocidad era “más hermoso que la Victoria de Samotracia”, lo que demuestra hasta qué punto la evolución tecnológica influye en el arte de este siglo. Su punto de partida era toda manifestación artística (cine, fotografía, teatro, pintura, escultura) y no dudaron en agruparse para realizar proyectos conjuntos (ver ilustración). Sus proyectos tuvieron gran trascendencia artística, y a la música le dedicaron una especial atención, para la cual redactaron manifiestos individuales. Así, en la Italia de Verdi, los futuristas proponían que la música moderna debería reflejar el ruido de los motores y el rechinar de las ruedas. Luigi Russolo, en su “manifiesto ruidista” (1913)<sup>19</sup> elaboró a partir de este criterio toda una teoría musical donde un repertorio de ruidos naturales, dispuestos en seis categorías, serviría de base a la nueva musicalidad:



Fig 3.2.1 “el Violonchelista” (1913) del fotógrafo futurista Anton Giulio Bragaglia. Adaptado de <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bragaglia-violin.jpg>.

- 1- Explosiones, truenos, estallidos y detonaciones.
- 2- Estertores y silbidos.
- 3- Susurros, murmullos y gorjeos.
- 4- Rechinamientos y crujidos.
- 5- Ruidos producidos por percusión sobre metal, madera o piedras.
- 6- Voces animales y humanas, o señales acústicas de bramidos, llantos, risas e “hipos”.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Russolo, Luigi. “El arte del Ruido”. Recuperado de <https://www.uclm.es/artesonoro/elarteruido.html> (Accedido en 9/3/2014)

<sup>20</sup> Ibid.

Otra corriente vanguardista surgida en los veinte que involucró a múltiples disciplinas artísticas fue el “dadaísmo” (1918). Era un grupo de artistas de todas las disciplinas, entre ellas música, opuestos a la Guerra, con una actitud voluntariamente subversiva y revolucionaria, que pretendía enfrentarse a la sociedad existente y al arte tradicional. Movidos por su ideología, nombres hoy tan famosos como Marcel Duchamp, Man Ray, o Hans Arp crearon juntos lo que se conoce como el “anti-arte”. Lo que pretendían era destruir la tradicional valoración del arte, y abrir una nueva mirada para el mismo, y lo hacían de manera colaborativa y multidisciplinar. El propio Marcel Duchamp (que en el futuro se haría gran amigo de John Cage en su etapa en New York) planteó también sus propios experimentos musicales en torno a 1913, con su obra para tres voces *Erratum Musical*; y las acciones dadaístas siempre mantuvieron un carácter multidisciplinar y teatralizado. A propósito de las múltiples colaboraciones entre artes en las inauguraciones de la Galería Dadá en 1917, Elger (2006) recoge en su libro:

El programa inaugural de la galería, sin embargo, pretendía establecer vínculos con las raíces del “dadaísmo literario”: se expusieron obras de artistas expresionistas de la galería Sturm de Berlín, acompañadas de una velada Sturm con textos y música de Alban Berg, Wassily Kandinsky, Arnold Schöenberg y Paul Scheerbrat (p.13-14).

La tercera corriente vanguardista que es necesario destacar es la que surge en torno a la Bauhaus. Fundada por Walter Gropius en Weimar también a través de un manifiesto, en el año 1919, se constituyó como una escuela de artistas sin igual. En ella alumnos y profesores llevaron a cabo proyectos artísticos con un nivel de innovación que supera su contexto temporal; incluyendo la música. Como recoge



Otros proyectos colaborativos vinieron gracias a relaciones de amistad o profesionales entre diferentes artistas. Picasso (1881-1973) y Stravinsky (1882-1971) trabajaron juntos gracias a Diaguilev y sus Ballets rusos. Pero al margen de esto, ambos artistas continuaron trabajando juntos, como muestra la portada diseñada por el pintor para el arreglo de piano de *Ragtime* de Stravinsky publicado por J.W.Chester en 1919 en Londres. Y del mismo modo la música se introdujo en la pintura de Kandinsky, y de otros artistas del siglo XX. Es aclaratorio el comentario que hace al respecto Santiago Prieto (2005; p.234) donde afirma cómo “Vasily Kandinsky realizó numerosas pinturas donde abordaba plásticamente la armonía de la composición musical. Y no solo él; Paul Klee, Josef Albers y otros como Vilmos Huszar también ‘pintaron’ la música”. Otro ejemplo de vínculo entre música y pintura durante el siglo XX es la amistad entre Schönberg y Kandinsky, de la cual nos ha quedado correspondencia en la que entablaban conversaciones sobre arte.

En la segunda mitad del siglo continuaron apareciendo movimientos artísticos de vanguardia, aunque de una forma más dispersa, tanto conceptualmente como geográficamente. Destaca el movimiento Fluxus, movimiento artístico de las artes visuales pero también de la música y la literatura. Como explica Hannah Higgins (2002), su nacimiento fue “informalmente organizado” en 1962 por George Maciunas (1931-1978), y supuso más de 40 años de experimentos estéticos y formales. Este movimiento artístico tuvo expresiones en México, EE.UU., Europa y Japón. Por definición no mira a la idea de la vanguardia como renovación lingüística, sino que pretende la interdisciplinariedad y la adopción de medios y materiales procedentes de diferentes campos, pretendiendo la “renovación” como finalidad. En palabras de uno de sus artistas Ben Vautier, Fluxus se convirtió en “una patada en el trasero del

arte” (Higgins, 2002; Preface). Musicalmente este movimiento tuvo gran importancia, principalmente por la figura de John Cage. De hecho, las clases de composición en la New School for Social Research en New York entre los años 1957-1959 que impartía John Cage, constituyeron el preámbulo al nacimiento de Fluxus. Durante estas clases, tenían cabida cada día acciones cotidianas de lo más simples a lo imposible, que eran capturadas y convertidas en “performances minimalistas”. Entre estos experimentos conceptuales y musicales se introducían los poemas concretos de Jackson Mac Low, llamados “Gathas”. Y poco a poco este fenómeno artístico amplió sus posibilidades y fronteras.



Fig.3.2.4. *Drip Music* (1962), George Brecht. Interpretado por Dick Higgins en el Fluxus Festival (Copenhague). Adaptado de: *Fluxus Experience*; Higgins, Hannah, 2002.

En Europa, el comienzo fue algo similar, gracias al círculo creado por Karlheinz Stockhausen en torno a los cursos musicales de Darmstadt. La presencia en los cursos de artistas de Fluxus como LaMonteYoung (en 1958) o el coreano Nam June Paik (entre 1957-58), supuso la introducción de elementos musicales, teatrales y poéticos de la órbita Fluxus en Darmstadt. Desde 1958 a 1963, Stockhausen trabajó con Paik en el estudio de música electrónica West German Radio (WDR) en Colonia, así como en diversas *performance* en colaboración con su mujer, también pintora, Mary Bauermeister. En 1961 tuvo lugar el Contre Festival, que promovía los trabajos de muchos de los miembros de Fluxus en lo que terminó

en llamarse el “Proto-Fluxus in Cologne”. Así, el “entorno experimental Cage-Stockhausen-Bauermeister, fue uno de los trabajos con más ideas compartidas y fronteras atravesadas” en los últimos tiempos (Higgins, 2002; p.11).

Las formas de vincular música y otras artes visuales ha ido evolucionando a lo largo del siglo pasado. Como explica Christofer Scoates (2003; p.19) mientras en la primera mitad de siglo la música formaba parte del proceso creativo de estos artistas, transformando en material visual los ritmos y armonías del momento de un modo bidimensional; no fue hasta la segunda mitad de siglo cuando los artistas llevaron la música más hacia la “vida real”. Usaron sus cuerpos, el paisaje o la vida diaria para extender los parámetros de la experimentación musical y estética, “radicalizando la relación entre el artista y el objeto, y la audiencia”, Scoates (2003; p.19). *Happenings, performance* o videoarte se multiplicaron desde la segunda mitad de siglo hasta nuestros días. La imagen en movimiento pronto se vinculó con la música. En cuanto al cine, para Ulrich Michels (1992), en la época del cine mudo era frecuente la improvisación al piano, donde las grandes salas contaban incluso con un órgano de cine con campanas, gong o un timbre de teléfono, por ejemplo. Pero el nacimiento del cine sonoro a partir de 1930 sustituyó la improvisación por las composiciones propias para cada película. Compositores como D.Milhaud o A.Honeger sirvieron a este nuevo arte con sus creaciones musicales.

Por otra parte, la imagen en movimiento supuso el nacimiento de nuevas formas de expresión visual como el “videoarte”. Como concepto, surge en Estados Unidos y Europa hacia 1963 y vivió su apogeo en los años sesenta y setenta del

siglo XX, aunque aún hoy mantiene su vigencia. Desde su nacimiento, una creciente comunidad de artistas, entre ellos músicos, profundizaron en este medio para desarrollar su propia estética, muchas veces a través de la experimentación. Como recoge Christopher Scoates (2013), muchos artistas encontraron el vídeo más atractivo que el cine, en parte por contar con una fácil tecnología para la repetición y el *playback*, y en parte porque las cámaras comenzaban a integrar la tecnología para modificar y editar la imagen con más facilidad. Como medio, “mientras cine y vídeoarte comparten la imagen en movimiento, el segundo está más centrado en la técnica y el medio, dejando a un lado actores, diálogos, narrativa y otros recursos sobre el argumento” (Scoates, 2003; p.116). Desde los años 60, este medio se vinculó especialmente a géneros musicales como el pop y el rock, lo que produjo interesantes trabajos, entre ellos los de Andy Warhol.<sup>21</sup> Nam June Paik, artista coreano mencionado anteriormente por sus trabajos colaborativos con Stockhausen en torno a Fluxus, es recordado como uno de los “pioneros en este género” (Scoaters, 2013), y en sus proyectos integraba elementos visuales, musicales, *performance*, televisión y vídeo. Otro de los pioneros en este género, que ha alcanzado una estética muy particular es Peter Campus, que proporciona una estética visual texturizada, como si de algún modo *digitalizase* la realidad.<sup>22</sup>

A partir de la década de los 70 este arte se volcó más hacia la exploración de imagen en tiempo real de elementos conceptuales. Posterior al movimiento Fluxus, fueron apareciendo cada vez más artistas que a día de hoy tratan de buscar sus propios lenguajes utilizando una o varias disciplinas. Un ejemplo es la figura de

---

<sup>21</sup> Diario *La Vanguardia*. “Una exposición traza la historia de la relación entre videarte y la música pop”.

<sup>22</sup> Web oficial Peter Campus

Brian Eno: músico, compositor, cantante y artista visual. Su trayectoria pasa por llevar a cabo proyectos musicales de carácter experimental, creación de música de estilo “ambient”, o producciones musicales para empresas.<sup>23</sup> Además, profundizó en el videoarte y llevó a cabo diferentes proyectos que llama “*video paintings*”, entre los que destacan *Mistaken Memories of Mediaeval Manhattan* (1980) o *Thursday Afternoon* (1984), que acompaña a su disco del mismo nombre, como recoge Scoates (2013, p.127).



Fig.3.2.5. “Thursday afternoon”. Brian Eno. Adaptado de: (2003) Brian Eno: Visual Music.

También la arquitectura se ha vinculado a la música, y viceversa, durante el siglo pasado, principalmente pasando por la composición y difusión de la música en el espacio. La expansión del sonido en el espacio, a la vez condicionada por el tiempo, tiene en cuenta parámetros propios del pensamiento del “serialismo integral”: lugar de origen, dirección, volumen. En la obra *Gruppen* de Stockhausen, para tres orquestas dispuestas en semicírculo (1958) con tres directores, Maderna, Boulez y Stockhausen, por primera vez no se contraponen sonidos individuales, sino grupos, estructuras, volúmenes, movimientos; como recoge Ulrich Michels (1992; p. 555). Por influencia de la música electrónica, muchos compositores trabajaron con la idea de dispersar las diferentes fuentes sonoras y de ese modo incorporar el espacio como una dimensión adicional a la música. Esto no es un descubrimiento del siglo XX. La fascinación espacio-sonido ya se ha manifestado desde la

<sup>23</sup> Web oficial Brian Eno

entonación antifonal del canto llano, los *Cori spezzati*, o con más en detalle, la experimentación música-espacio desarrollada en la Catedral de San Marcos de Venecia durante el siglo XVI donde las diferentes distribuciones de coros e instrumentos supusieron el nacimiento de la “policolaridad e principio concertante”.

Desde el siglo XX, la acústica del espacio se explora con mayor profundidad que nunca, un camino que todavía hoy continúa. Las posibilidades que ofrece la música electrónica y la tecnología aplicada al sonido, convierten el espacio en un factor más dentro de proyectos musicales. Un ejemplo muy representativo de esto, y de cómo arquitectura y música se dan la mano en un proyecto único es el *Poème électronique* de Varèse, estrenado en la

exposición de Bruselas de 1958, donde esta música se desarrolló en el espacio interior del pabellón Philips (Fig.3.2.8). El propio edificio fue diseñado por el famoso arquitecto Le Corbusier e Iannis Xenakis, músico y también arquitecto. El edificio fue un encargo de la empresa holandesa Philips, y su función era la de albergar un moderno espectáculo multimedia. Finalmente constituyó un proyecto de fusión artística entre arquitectura, imagen y sonido, donde luces coloreadas e imágenes proyectadas móviles acompañaban la música de 425 altavoces distribuidos por todo el espacio, como documentan Donald J. Grout y Claude V. Palisca (1996). Una técnica contemporánea que consigue vincular la arquitectura con artes visuales y vídeo, con música, es el “*video-mapping*” (también llamado “*projection mapping*”). Gracias al uso de



Fig.3.2.6 Pabellón Philips. Exposición universal de Bruselas 1958. Adaptado de 2004. *Historia del Arte 4. El mundo Contemporáneo*. Madrid: Alianza Editorial.

de albergar un moderno espectáculo multimedia. Finalmente constituyó un proyecto de fusión artística entre arquitectura, imagen y sonido, donde luces coloreadas e imágenes proyectadas móviles acompañaban la música de 425 altavoces distribuidos por todo el espacio, como documentan Donald J. Grout y Claude V. Palisca (1996). Una técnica contemporánea que consigue vincular la arquitectura con artes visuales y vídeo, con música, es el “*video-mapping*” (también llamado “*projection mapping*”). Gracias al uso de

tecnología avanzada y de software especializado en espacios y visualización 3D, consigue la creación y proyección de imágenes, sobre superficies arquitectónicas, a veces incluso irregulares, pudiendo generar ilusiones ópticas sobre el espacio real. Existen varios proyectos de *mapping* que están vinculados también a la música, de manera que crea un efecto completamente audiovisual. Este tipo de proyecciones

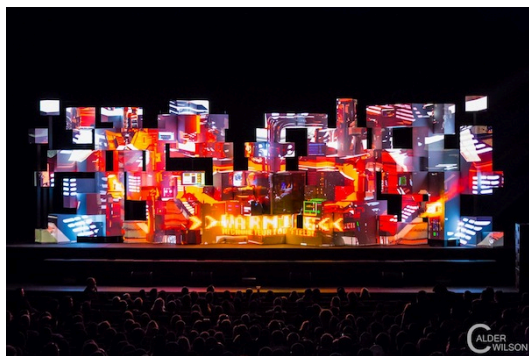


Fig.3.2.7. Espectáculo de Mapping de Amon Tobin.  
Adaptado de: [www.amontobin.com](http://www.amontobin.com)

se han vinculado especialmente a la música electrónica, con proyectos espectaculares de fama mundial, como por ejemplo los que produce el músico y Dj Amon Tobin, una de las mayores influencias mundiales en la música electrónica pop alternativa actual.

Otras disciplinas artísticas como la danza y el teatro, por su esencia de artes de espectáculo, tienen una conexión musical mucho más estrecha. La expresión corporal, ya sea por el intérprete sobre un escenario o por un bailarín, es una fuente de expresión de emociones de las más directas que existen, ya que se produce con el propio cuerpo, sin intermediarios. Para Jane Davidson (2002; p.157) “el cuerpo como fuente de expresión musical implica que ésta constituye un medio para comunicar cualidades básicas de la naturaleza humana que emergen del movimiento y que se traducen y abstraen en formas musicales”. La expresión corporal, cuya representación artística es la danza, está vinculada puramente a la música; de la misma forma que la música a la expresión corporal. En línea con esta unión cuerpo-música-expresión cabe destacar las palabras de Roger Scruton (1983;

p.84) al definir que “al escuchar ritmo escuchamos la música como algo activo; que parece estar haciendo algo (a saber, bailando) que los sonidos no pueden hacer [...] somos conscientes del movimiento como algo nuestro”.

Innumerables proyectos de danza han tenido lugar durante el siglo pasado hasta nuestros días, y muchos han implicado diversas disciplinas además de la música. Por el hecho histórico que constituye es preciso mencionar los ballets rusos de la primera mitad de siglo. Frente a ellos se situó Serguei Diaghilev quien se convirtió en uno de los mayores mecenas que ha dado la historia del arte actual. Con un talento natural para escoger sus colaboraciones artísticas, sus producciones contaban con todas las tendencias artísticas: coreógrafos, bailarines, músicos y artistas que viajaron a Europa. Entre sus colaboradores musicales ha contado con Maurice Ravel (*Daphnis et Chloé*, 1912), Erik Satie (*Parade*, 1917), Richard Strauss (*Josephs-Legende*, 1914), o Manuel de Falla (*El Sombrero de Tres Picos*, entre otros), y especialmente Igor Stravinsky (*El pájaro de fuego*, 1910; *Petruchka*, 1911; o la *Consagración de la primavera*, 1913 y *Pulcinella*, 1920). En la parte escenográfica y guión contó, entre otros, con el pintor Pablo Picasso y los textos de Jean Cocteau.

Hacia la segunda mitad de siglo, y ya vinculado también con el género teatral, los musicales supusieron grandes producciones que combinaron música, canción, diálogo, y baile, en grandes escenarios de todo el mundo, destacando la ciudad de New York. Otro campo diferente es el del teatro musical experimental surgido después de 1960 y en el que se aprovechan todas las posibilidades musicales y

expresivas llegando hasta el límite en su relación con otras artes, como recoge Ulrich Michels (1992; p.557). Por último, más vinculada a la música pero sin abandonar el teatro, está la figura de Mauricio Kagel (1931- 2008 ) quien produce un teatro musical a partir de imágenes que evocan la fantasía o “pseudopartitura”. Actualmente este es uno de los compositores más interpretados en este campo, que ha revolucionado la música para solista y cámara con sus composiciones en el límite entre la música y el teatro, convirtiendo al intérprete en actor. Muchos otros compositores han seguido otros caminos paralelos y creado sus propias estéticas que todavía hoy continúan en evolución. Y es que mucha de la música que se interpreta hoy en día tiene, más o menos explícito, elementos teatrales en la partitura. Por ello, para analizar la influencia de estos elementos en el repertorio de saxofón es necesario ampliar con detalle la evolución del género teatral vinculado a la música durante esta etapa.

## 4. Aproximación al Nuevo Teatro Musical para el estudio de los elementos escenográficos en la música

El estudio de la música con elementos escenográficos y su evolución desde la segunda mitad del siglo pasado puede realizarse desde la aproximación al género con más características en común, el teatro musical.

### 4.1 Introducción al nuevo teatro musical

Para ello comenzaremos con la descripción de teatro musical del último siglo. “¿Qué es? ¿De qué se trata?”, Salzman y Desi (2008; p.4) responden describiéndolo como un género que “ha absorbido las revoluciones musicales y artísticas de la primera parte del siglo XX, así como las innovaciones tecnológicas”, lo que lo relaciona con las innovaciones en el diseño, la luz, la escenografía, y el campo del “audio” y “vídeo”. Para estos autores, en contraposición a su más célebre y directo predecesor, la ópera, que se mueve en grandes producciones, el teatro musical se mueve en “pequeña escala”, con más sencillez y menor trabajo teatral. Esto lo convierte en un género más cercano a la danza contemporánea o al teatro contemporáneo que a la ópera.

Etimológicamente, según Salzmán y Desi (2008; p.4), su nombre en inglés “New Music Theater” deriva del término alemán “Musiktheater” que, aparte del edificio que acoge su representación, hace referencia a un tipo de música de vanguardia, instrumental y/o vocal, asociada a compositores como K. Stockhausen o Mauricio Kagel, entre otros. Es difícil concretar exactamente lo que es una

producción de teatro musical, pues a veces se relaciona más con lo instrumental, a veces más con danza contemporánea, o con elementos visuales,... pero es más fácil determinar lo que “no” es. Para Salzman y Desi (2008 p.4-5) “no es ópera, y no es un musical”. Se situaría en medio de la línea que une ambos géneros. En este campo intermedio entre ópera y musical, ellos lo definen como un teatro donde la música es el componente conductor, donde intervienen además de la música: lenguaje, vocalización, movimiento, interacción, elementos tecnológicos, etc, pero generalmente con “un público diferente” al de la Ópera.

Ópera<---- ----- --- *Teatro Musical* ----- ----> Musical

La ópera, más allá de los elementos que la constituyen en un género propio, actualmente ya tiene un “patrón estilístico”. Por un lado, una serie de características musicales y de representación escénica, y por otro un lugar de representación propio con un público concreto que, frecuentemente, representa una situación social. Un ejemplo de ello es que muchos textos literarios fueron teatralizados para incluirlos en la ópera, a pesar de que algunos de ellos perdieran su sentido., tal y como explican Salzman y Desi (2008). Así, *Carmen*, de Bizet, fue en su origen una “ópera comique” con diálogos hablados, pero tras la muerte del compositor se añadieron recitativos para hacerla más seria y ser aceptada en las grandes salas de representación. A pesar de los intentos de devolverla a su origen, la versión con recitativos es la más interpretada.

Por otro lado, el musical, a veces definido como “comedia musical”, proviene del genuino entretenimiento americano, “especialmente de Broadway (New York)

que incluye diálogos hablados, canciones, concertantes, coros, bailes y espectaculares efectos teatrales” (Michels, 1992, trad.2003; p.545). Según este mismo autor, en este género, la tendencia europea presenta un estilo más romántico y sus danzas se aproximan más al ballet, mientras que la tendencia americana parodia la opereta y presenta nuevos elementos temáticos, como conflictos sociales o raciales, de la mano de autores como Gershwin, Bernstein o Cohan; pero siempre están presentes las influencias del jazz, el rock y otros géneros de música ligera (p. 545).

En conclusión, a diferencia de la ópera, el teatro musical aporta al público otra frescura, saliéndose más fácilmente de precintos físicos y estéticos, permitiendo una constante evolución. Ello permite al teatro musical experimentar e incluir innovaciones tecnológicas, escenográficas y audiovisuales, lo cual se ha podido ver principalmente en las últimas décadas del siglo XX. Todo ello sin llegar a convertirse en el espectáculo que implica el género del musical, asociado en mayor o menor medida a géneros de música ligera.

## **4.2 Orígenes musicales del teatro musical del S.XX**

La música en el nuevo teatro musical tiene una gran importancia, ya sea proveniente de género instrumental, vocal o ambos. El conocimiento de la música del nuevo Teatro musical, requiere el estudio de la evolución musical desde el siglo XX, y su relación con la escenografía y los géneros vinculados a la representación.

Tras la ola del Romanticismo, todos los estilos que surgen vinculados a él, como postromanticismo, postverismo, impresionismo, expresionismo; poseen una

base sólida de sentimientos universales. Las obras creadas en esta época poseen similitudes en el contexto social, político y artístico, y eso es lo que las vincula más o menos entre ellas, de ahí que se agrupen en estilos. Para Salzman y Desi (2008; p. 44) “en la era anterior al *mass media*, el teatro tuvo una importante función social llevando problemas sociales específicos del lugar al escenario”. Esto mismo se trasladaba a la música. En contraste con este primer “*realismo absoluto*”, surge la necesidad de ir “más allá de la realidad, en varias direcciones: moral, histórica, psicológica, o simplemente en tamaño” (Salzman y Desi, 2008; p.44). En París, también a principios del siglo XX, surge el concepto de “Avant-Garde”, una “descripción colectiva de artistas que adoptan técnicas o intenciones expresivas radicalmente diferentes a aquellos consagrados por la tradición” (Sadie, 1980; vol.1, p.743). En el “Avant-Garde” francés mucho tuvo que ver Erik Satie, quien con su creatividad e imaginación traducida a las más diferentes formas, junto con las “innovaciones y estética del suburbio parisino, dio un gran estímulo a la música contemporánea”.<sup>24</sup> En camino diferente a esta necesidad de modernidad radical, están los primeros ballets de Stravinsky donde se introducen innovaciones armónicas y rítmicas, pero sin elementos psicológicos. Lo mismo ocurre con Debussy y su *Péleas et Melisande* en donde el compositor mantiene la idea de una ópera “sin tiempo, sin lugar. Sin gran escena”, la idea de “un libreto pequeño con escenas móviles” (Lockspeiser, 1978; v.1, p.205).

La vanguardia futurista produjo algunas obras para escena, sobre todo coincidiendo con los primeros años de la Rusia soviética. Destaca *L’astronome* de

---

<sup>24</sup> Gillmor, Alan M. (1983). *Erik Satie and the Concept of the Avant-Garde In The Musical Quarterly*. vol. 69, No. 1 (Winter, 1983; p.104-119). Oxford University Press.

Edgar Varèse, con textos de Antonin Artaud propios de ciencia ficción, en donde se recrea un lenguaje interplanetario y finalizando con la destrucción del planeta a través de ruidos de sirenas de fábricas y hélices de aeroplanos. En escena final, el protagonista debía ser volatilizado mientras se produce un enorme estruendo, que Varèse planeó acompañar de grandes puntos de luz capaces de cegar momentáneamente al público (Elder, 2008; p.110).

Tras la Primera Guerra Mundial, y en oposición al progreso generalizado de Schoenberg y sus contemporáneos, surge el *neoclasicismo* y la *neotonalidad*. A su vez, este movimiento se caracterizó por la ausencia de expresión propia por parte del compositor. En este contexto, compositores como Stravinsky ayudaron mucho al desarrollo del teatro musical en pequeña escala y a la “ópera de cámara”, con obras como *L’Histoire du Soldat*, *Les Noces*, *Pulcinella*, *Renard* o *Mavra*, todas ellas de Stravinsky. Las representaciones poseen un carácter primitivo, y a menudo los cantantes actúan de forma unidireccional sobre el escenario. También surgen desencuentros entre las lenguas que conoce el pueblo y las que se usan en la representación. Así es como la “ópera de cámara” comienza a situarse como alternativa a la gran ópera. Este tipo de teatro musical a pequeña escala se desarrolla también en Francia por el grupo de “Les Six”<sup>25</sup>, con Poulenc o Milhaud, y en EE.UU. por Leonard Bernstein, Kurt Weill, Benjamin Britten o G. Carlo Menotti, entre otros.

En concreto, Kurt Weill desarrolló una doble carrera, como compositor de ópera en Berlín y como compositor de Broadway en New York. En su trabajo junto al

---

<sup>25</sup> Les six: G.Auric, L.Durey, A.Honegger, D.Milhaud, F.Poulenc, G.Tailleferre (Michels, 1992, trad. 2003; p.557)

guionista Bertolt Brecht acuña el concepto *Songspiel*, que utiliza para reivindicar la cultura popular americana, sirviéndose del “singspiel” de Mozart que en su momento fue capaz de conectar con el público al margen de los círculos de la ópera Italiana. Así surge en un estilo en donde se parodiaban las canciones populares de éxito que triunfaban en Europa, obteniendo una mezcla de orquestación inusual, textos de balada del siglo XVIII, música de danza europea y jazz americano, como recogen Grout, Donald & Palisca (1996; p.922). La primera vez que Brecht y Weill trabajaron juntos fue en *Mahagonny Songspiel* (1927), aunque el producto más famoso de esta colaboración Becht-Weill fue *Die Dreigroschenoper* (*La ópera de los tres peniques*) en 1928. Estrenada en Berlín, la obra más exitosa en Alemania hasta la toma de poder del partido nazi en enero de 1933. Era una adaptación de la ópera *The Beggar's opera*, compuesta por John Gay en el siglo XVIII, y ofrecía una crítica marxista de la sociedad capitalista de finales de 1920. Este espectáculo fue traducido a 18 idiomas y representado en todo el mundo.

#### **4.3 La música popular, Broadway y Off-Broadway.**

La influencia de la música popular y el propio género del musical se fue haciendo cada vez mayor. Antes de profundizar en las influencias que existen en este género, es preciso definir el significado de “arte popular”. Gran parte de lo que conocemos sobre las artes escénicas populares nos ha llegado a través de las influencias que inyectaron en otras formas de “artes cultivadas” admiradas por la gente adinerada, como explican Salzman y Desi (2008; p.65-68). Siguiendo esta misma fuente, el teatro musical popular posee raíces profundas en el pasado y cercanas conexiones con varias formas de *song-and-dance shows*, *music halls*,

*vaudevilles* y otros espectáculos (p.49-50). Kurt Weill escribió mucho acerca de las raíces populares del teatro y la música, pues tanto en sus trabajos como en el teatro musical “serio” de Bernstein, Gershwin, Blitzstein, Sondheim y otros los elementos populares estaban muy presentes.

El nuevo teatro musical recoge las influencias de la balada inglesa, el *Singspiel* o la ópera *Comique* y ópera *Buffa*. Los “Black musical” fueron los primeros en recoger elementos musicales y de danza provenientes del jazz. Éstos se extendieron a las producciones teatrales de Ira (1896-1983) y George Gershwin (1898-1937), como por ejemplo en *Strick up the band* (1930); y posteriormente a los trabajos de Leonard Bernstein (1918-1990), como en *West Side Story* (1957). Éste último, es considerado para muchos uno de los más talentosos músicos de la historia de América, y definido por *The New York Times* como el “salvador del género del musical americano”, con producciones como *On the Town*, *Wonderful Town*, *Candide* y la mencionada *West Side Story*.<sup>26</sup>

Pero lo que más ha marcado la trayectoria durante esta etapa fueron las vivencias artísticas llevadas a cabo en New York, en su zona alta y baja. Mientras el “*uptwon*” mostraba el dominio de la cultura tradicional de Broadway, el “*downtown*” proponía una estética alternativa de las artes visuales y performativas, lo que terminó por consolidarse como el “Off-Broadway”, y todavía de menor escala, “off-off-Broadway”, como explican Salzman y Desi (2008; p.229-236). En torno a 1930, la presencia en la zona de Greenwich Village (New York) de una comunidad de teatro

---

<sup>26</sup> Henahan Donal (1990, 15 octubre) “Leonard Bernstein, 72, Music's Monarch, Dies”. *The New York Times*.

procedente del centro de Europa llegada del exilio, supuso una “avanzadilla” del nacimiento del “off-Broadway”. Este grupo fue el “puente de conexión entre el arte de Europa central de entreguerras y el neoyorkino tras la Guerra” (Salzmann y Desi, 2008; p.230). La subvención de proyectos culturales que ofreció el gobierno de F. Roosevelt proporcionó la parición de proyectos musicales y teatrales de experimentación, que combinaban música, acción/movimiento, cine, proyecciones y animación” (Salzmann y Desi, 2008).

Todo ello consolida un teatro de pequeña escala en el “*downtown*”, del que saldrán en torno a 1950 compañías como The Living Theatre o Open Theatre, con propuestas escenográficas y musicales radicales y temáticas sociales. En 1952 *La ópera de los tres peniques* de Weill fue adaptada al inglés por Marc Blitzstein, en el Theatre de Lys del Off-Broadway, que consiguió un total éxito con más de 2500 funciones. Paralelamente, se hacía más frecuente la adaptación de espacios industriales abandonados en torno a la zona para convertirlos en estudios, *lofts* y galerías de artistas, en donde la música era habitual de la mano de músicos de jazz. Toda esta influencia Off-Broadway terminó por trasladarse al musical de Broadway. Poco a poco, éste también abandona su forma tradicional de teatro realista, para dar un mayor peso a elementos contemporáneos, a la danza y al diseño conceptual de sus formas.

#### **4.4 Evolución del teatro musical después del 45 hasta la actualidad**

Tras la Segunda Guerra Mundial resurge de nuevo la necesidad de “modernidad”, y lo hace todavía con más fuerza que anteriormente. Siguiendo la tendencia de Broadway, en Europa, la variante sería de la tradición de canción

popular se desarrolló, entre otros, de la mano de Herbert, R. Friml o F.Loewe, este último consiguiendo en Broadway un récord de 2717 representaciones de *My Fair Lady* (1956), (Michels, 1992, trad. 2003; p.545). Según esta misma fuente, hacia los años 70, la música pop y rock se fusionaron con este género, dando lugar a la “comedia musical rock”, principalmente con Lloyd Webber (1948-), con producciones tan célebres como *Jesus Christ Superstar* (1971) o *Phantom of the Opera* (1986).

Por otra parte, fuera del contexto del musical y de la música popular, Europa y EE.UU. amaron la innovación, y lo trasladaron a la música creando una categoría “pseudo-científica” denominada “música experimental”, y alejándose del repertorio y las formas tradicionales. De alguna forma, se podría decir que desde la segunda mitad del siglo XX el estudio de artistas y compositores se convirtió en un laboratorio. Muchos de los seguidores de Schoenberg y Anton Webern, compositores a la cabeza de la vanguardia de la “música seria”, se instalaron también en Norteamérica. Utilizaron el manejo matemático de estructuras y células para componer música contemporánea, intentando “desligarse de sus implicaciones en el jazz, la comedia musical, los arreglos o la música de películas” (Grout y Palisca, 1996; vol.2 p.1012). Milton Babbitt, en su artículo “*Who Cares If You Listen?*” (1985; p.39-40) defiende que el apoyo del gobierno a la innovación musical debería ser tan lógico como a la investigación física.

Otro hecho de gran relevancia es la fundación en 1969 del IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) por Pierre Boulez en el Centro Pompidou de París. Esto supuso la aplicación de la teoría matemática formal en la música, además de la aplicación de la tecnología electroacústica, el uso de

ordenadores para la creación musical y manipulación del sonido. Por otra parte, el IRCAM se opone a la ópera, llegando a proponer Boulez “la destrucción de todos los *opera houses*”, según indican Salzman y Desi (2008; pag 52). Para estos mismos autores, estas influencias hacen que el Teatro Musical contemporáneo se haya posicionado como un arte experimental capaz de aportar nuevas posibilidades a la música. No debe olvidarse que en la mayoría de culturas, la música siempre ha estado ligada a otras representaciones artísticas y manifestaciones humanas de la vida social, por lo que “inventar el teatro musical” no es más que reinventar las viejas formas de la práctica musical. Así, cada nuevo trabajo fuera de las formas tradicionales de cómo usar la música, define un nuevo experimento musical y una definición del proceso de *performance*. Dos figuras importantes destacan en esta etapa: John Cage y Mauricio Kagel.

Los trabajos de John Cage dominan las ideas más radicales del sonido, percepción sonora e idea de *performance*. *Music Walk* (1958) fue de las primeras *performance* músico-teatrales, donde además su colaboración con el coreógrafo Merce Cunningham le aproximó a la danza contemporánea. Por otra parte, Mauricio Kagel (Salzman y Desi, 2008; p.140) propuso series de *performances* donde teatralizó las salas de concierto trabajando por igual con cantantes, músicos y actores, profundizando en el género músico-teatral, que será abordado posteriormente en detalle.<sup>27</sup>

En las últimas décadas del siglo XX, la herencia de etapas anteriores se entremezcla con las corrientes minimalistas y de nueva-tonalidad que se oponen

---

<sup>27</sup> Ver capítulo “Teatro instrumental”

formalmente al periodo experimental que le precede. Por un lado, la figura de Stephen Sondheim (Salzman y Desi, 2008; p.52-55) unificó todas las características de la influencia de Broadway, el jazz, de Becht/Weill, y Bernstein, y de nuevos preceptos postserialistas y modernistas; y la etapa post-Sondheim supone una generación de compositores de nuevo teatro musical que utiliza todas estas influencias. La herencia Off-Broadway se manifiesta hoy en trabajos contemporáneos de un gran número de compañías teatrales por todo el mundo, destacando en América Richard Foremáns *Ontological-Hysterical Theater* o *The Wooster Group* con “formas radicales y complejas estructuras musicales” (Salzman y Desi, 2008; p.231). Por otra parte, y siguiendo entre New York y California, la corriente minimalista aparece al final de los 60 y principios de los 70 con una mezcla de influencias tradicionales asiáticas con complejos patrones rítmicos basados en la notación musical europea, donde la “reducción y la repetición” es su esquema. En lo que se refiere al Nuevo teatro Musical, y según los autores anteriores, John Cage consiguió conectar ambas facetas con su *reduccionismo conceptual* e integró en sus piezas la parte performativa y el componente teatral, sobre todo trabajando junto a Morton Feldman. Su trabajo *Neither*<sup>28</sup> (1977), la única ópera de este compositor, resume el teatro minimalista desde un punto de vista existencialista. En ella trabajó con Samuel Becket, quien escribió el libreto basado en un poema propio de 87 palabras. El primer grupo de minimalistas americanos: La Monte Young, Terry Riley, Philip Glass o Steve Reich, entre otros, surgen en New York para trasladar sus ideas musicales y escénicas con sus propios ensembles. Philip Glass, director musical de *Mabou Mines Theater Company*, junto con Robert Wilson y otros, escribió series de

---

<sup>28</sup> El vídeo “Neither” de Morton Feldman /Samuel Beckett puede ser visualizado en <http://www.youtube.com/watch?v=0exs9F-888s> (accedido en 20-3-2014)

óperas y música teatral. La Monte Young, quien estudió en Berkley y California, y posteriormente en Darmstadt con Stockhausen, trabajó con muy diversos artistas y músicos, formando parte del movimiento Fluxus con quien fundó el “Teatro de la Música Eterna” (Kennedy ,1985; p.802). Su principal campo de investigación es el “performance-art” vinculado a la Música, y ha compuesto obras como *Composition 1960*, que requieren encender fuego o soltar mariposas durante su representación. Por otro lado, Robert Ashley (1930-2014) definió un particular estilo musical, minimalista con improvisación, con elementos de *pop blues*, mezclado con electrónica y múltiples elementos visuales. Profundizó en su carrera hacia la ópera, destacando ya en los 60 sus *mixed-media operas: That Morning Thing* y *In Memoriam...Kit Carson*.<sup>29</sup> Una segunda generación de minimalistas está siendo liderada por John Adams y Paul Dresher, este último con su propia compañía, muy centrado en el Teatro Musical. En la etapa final, surgen estilos más híbridos y fusiones de la mano de Brian Eno, Lou Reed, Laurie Anderson; mientras que en Europa Louis Andriessen (Holanda) o Michael Nyman y Gavin Bryans (Inglaterra) también aportan su labor al Nuevo Teatro Musical. En los últimos años Polonia, Hungría y los países bálticos han dado importantes nombres como Henryk Gorecki, Arvo Pärt o Krzystof Penderecki.



Fig 4.4.1. “That Morning Thing” de Ashley, performance de 2011. Adaptado de su web oficial .

<sup>29</sup> Web oficial Robert Ashley: sección *biography*

#### 4.5 Características musicales en el teatro musical

En el campo de la música, el teatro recoge las formas vanguardistas y experimentales de compositores del momento, tanto en lo vocal como instrumental. En el tratamiento del lenguaje instrumental, los compositores del siglo XX han dedicado gran parte de su tiempo a la innovación en el lenguaje y las posibilidades de cada instrumento. Siguiendo con la estética del momento, la música “no ha de ser ‘bella’ y armoniosa, sino sobretudo ‘auténtica’, y por lo tanto también ‘desagradable’ (Michels, 1992; p.551). Así, el abordaje musical del teatro musical supone un espacio para la experimentación y de exploración de recursos musicales.

En el uso orquestal referido al teatro musical, existió una tendencia paulatina a reducir el tamaño de la orquesta y pensar más como ensemble, desde la aparición de obras como *Pierrot Lunaire* (1912) de Schoenberg para voz femenina y conjunto de cámara de cinco ejecutantes y 8 instrumentos; o *L’Histoire du soldat* (1918) de Stravinsky, con tres parejas de instrumentos más percusión, como apuntan Grout y Palisca (1996). Paralelamente, se ha ido conectando más con el ámbito teatral, el cabaret y el concepto contemporáneo, en oposición a la gran ópera. Se puede decir que hoy en día la desestructuración de la orquesta es casi total. Los compositores se refieren ya a ensembles mixtos, que mantienen relación con el jazz, el teatro o las orquestas de salón, ampliando formalmente la concepción del grupo, y el uso de instrumentos “no orquestales” como saxofones, guitarras, o múltiple percusión.

Las formas de orquestación también han ido evolucionando a medida que avanzó el género del teatro musical. Un ejemplo son los trabajos de Kurt Weill (uno de los primeros en innovar en este campo), donde en la *Ópera de los 3 peniques* la

orquesta consistía en ocho músicos que tocaban 21 instrumentos, mientras que en *Mahagonny* (1930) contaba con dos orquestas, la del foso “que incluía dos saxofones, un piano, un banjo y una guitarra bajo, así como instrumentos de viento y timbales” y la del escenario “donde tocaban tres saxofones, una cítara, un bandoneon, cuerdas y metales” (Grout & Palisca, 1996; p.921). Es frecuente también que un músico tenga que interpretar más de un instrumento, o mutar varias veces durante una obra. Además la figura del músico se ve ampliada con el rol de actor, tomando parte, de una forma u otra, dentro de la trama escénica.

En lo que se refiere al lenguaje musical, el desarrollo de diferentes técnicas usadas en este tipo de música partió en muchos casos de la exploración de la música vocal. Por una parte, el vínculo de esta música con el texto, y por otra, la exploración por parte de compositores en el uso de palabras como motivo, sonidos



Fig 4.5.1. “Berio, Berberian y Stockhausen, con Luigi Rognoni, en Darmstadt. Adaptado de “Cathy Berberian and Music’s Muses”; Paull, Jennifer; 2007, Amoris international.

expresivos o sonidos poco convencionales; dio paso a toda una nueva estética musical. A parte de las técnicas de improvisación del jazz, que cada vez tenían más influencia en el campo musical, fue sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando se explora en la composición con lenguaje, siendo Stockhausen en su *Canto de los Adolescentes* (1956) uno de los pioneros en usar el lenguaje como sonido, desestructurándolo y frágmetándolo hasta un modo ininteligible (Michels, 1992; p.551). En el campo vocal y teatral del momento tiene gran importancia la

figura de Cathy Berberian, ex-esposa de Berio, quien trabajó con él y con Cage desarrollando todo un catálogo de nuevas posibilidades vocales (Salzman y Desi, 2008; p.27-28), que serían utilizadas por diferentes compositores hasta la actualidad. Es célebre su colaboración en la *Sequenza III*, secuencia para voz femenina (1965) de Berio, en donde el compositor exhibe “una paleta de posibilidades sonoras siempre expresivas, en veloz combinación, como *gasping* (sonidos con la respiración) o *jadeos*” (Michels, 1992; p.550). La misma cantante interpretó también el *Aria con Fontana Mix* (1985) de Cage y el *Aventures* (1962) de Ligeti, que generaban una interpretación surrealista mientras mostraban toda la gama de posibilidades de lo que se conoció como “*nuova vocalità*”. Según indica Michels (1992; trad.2003), este tipo de composición con palabras fue trasladada al teatro y a la música escénica; a la vez que desarrolló en los compositores nuevas grafías de representación musical, para permitir definir al máximo la emisión de cada sonido. Así, fueron naciendo nuevas formulas de representación musical, más abiertas, donde el intérprete puede jugar incluso con la improvisación y el azar, tal y como Cage pretendía en su música experimental.

5

urgent tense frantic joyful tense L. dreamy urgent whining tense L. frantic gasping urgent

be to sing a [r] [] for [a][a] [?] [a] (be to)[be] to [a] [?] [u] (to/col)to[e]

C L. Berio: *Sequenza III para voz femenina*, 1965, fragmento de la hoja n.º 2

Fig 4.5.2. *Sequenza III* de Berio, fragmento. Adaptado de *Atlas de la Musica II* (Michels, 1992; p.550)

La exploración vocal se traslada también a la instrumental, y a la innovación en los usos y posibilidades del instrumento. El mismo Berio escribe XIV secuencias, (de las cuales algunas se amplían para otros instrumentos) en donde cada una de ellas explora todas las posibilidades sonoras del instrumento al que se dedica, combinando “elementos sonoros de los planos fonético e instrumental, buscando conseguir nuevas formas y sonidos” (Michels, 1992; p.551). Además, utiliza recursos de la música electrónica y transforma algunas *sequenzas* en temas orquestales en sus *Chemins*. Paralelamente, el pensamiento serial y la determinación total de los sonidos individuales, deja a un lado la tradicional elaboración de temas y motivos, y da paso a la “equivalencia de todos los elementos de una composición”, como definía Stockhausen (Michels, 1992; p.553-555), lo cual tuvo su claro reflejo en trabajos como el ciclo *Licht*.

Todos los compositores relacionados con el género escénico se volcaron en la experimentación musical, y frecuentemente con la fusión de esta con conceptos filosóficos, como lo muestran los trabajos de Stockhausen, Cage, Partch, Kagel o Ligeti, entre otros. Los vínculos entre la escenografía y la música tuvieron puntos de vista diferentes, en función de las dimensiones de la obra, el lugar de representación o la estética del compositor; con perspectivas surrealistas como las de Kagel o escenografías rimbombantes como las de Stockhausen, por ejemplo.

Por otra parte, las nuevas tecnologías se integran paulatinamente en la música hasta formar parte de ella. El uso de la microfónica hace que los intérpretes tengan que aprender a usarla como parte de su técnica interpretativa, y a su vez, los compositores hacen uso de todas las cualidades y posibilidades que se desprenden

de ella. Así, tal y como comentan Salzman y Desi (2008), técnicas derivadas del uso de micros, modificación de sonido en vivo, y uso de lenguaje extendido en voz o en instrumentos da paso a una nueva estética en el teatro musical, así como en formas experimentales de jazz y pop, o en formas de música contemporánea.

#### 4.6 Nuevas tecnologías en el teatro musical

La aplicación de las nuevas tecnologías a la música, como se ha comentado, es una característica del siglo XX. Como mencionan Salman y Desi (2008;p.26), esto fue posible gracias a los avances en electrónica y electro-acústica comenzados tras la Segunda Guerra Mundial en radios públicas europeas y universidades americanas, tomadas por las grandes compañías discográficas y exploradas en centros de investigación como IRCAM (París), STEIM (Amsterdam) o MIT (Stanford, EE.UU.), lo que derivó, después de algunos años, en la comercialización generalizada de sintetizadores, *samplers* y otros aparatos.

En efecto, un elemento que todos los grandes musicales tienen en común, es que ellos han de ser extensamente amplificados para la representación en grandes teatros, como indican Salzman y Desi (2008; p.50). Es fácil sacar como conclusión que se establece entonces una relación de “dependencia” de la tecnología, o que desde otro punto de vista, se asume que es “algo más” en el espectáculo. Gracias a esto, se supone que el posicionamiento de los actores y músicos en el espacio es mucho menos dependiente de la acústica del espacio. A la vez, permite desplazar la representación a otros espacios menos acondicionados, o hasta el momento ignorados para estos usos. Salzman y Desi (2008) afirman sobre este aspecto:

El uso de las nuevas tecnologías durante la interpretación y en el teatro musical se convierte en algo más que en una mera serie de dispositivos tecnológicos y comienza a tener mayores implicaciones para las posibilidades teatrales así como en la relación entre *performers* y público (p.39).

Gracias a la posibilidad de “*espacializar*” la representación, se amplía el margen de experimentación en la representación. Se interactúa con el público, se mezclan las posiciones, se permite el movimiento por la sala. Pero estos avances aparecen progresivamente. Una de las primeras piezas en acoger las nuevas ideas teatrales fue *Set of pieces for Theater or Chamber Orchestra* (1932) de Charles Ives, en la cual el propio compositor habla sobre la adaptación al espacio de este tipo de composiciones músico-teatrales:

The make-up of the average theatre orchestra of some years ago, in the towns and smaller cities, in this part of the country, was neither arbitrary nor a matter of machinery. It depended somewhat on what players and instruments happened to be around. Its size would run from four or five to fifteen or twenty, and the four or five often had to do the job of twenty without getting put out.<sup>30</sup>

Por otra parte, los recursos musicales que ha dejado la experimentación con nuevas tecnologías, como *live electronics*, sintetizadores o *samplers*, es enorme. En un plano más musical, durante los siglos XX y XXI se estrechan las diferencias entre sonido y ruido, debido a los trabajos de la era predigital y de compositores como Cage o Varèse (Salzman y Desi, 2008). El control de cada uno de los parámetros de la música se intensifica (ritmo, dinámica, altura, afinación) y ahora pueden

---

<sup>30</sup> Ives, Charles. *Set of pieces for Theater or Chamber Orchestra*. 1932. San Francisco: New Music Quarterly.

manipularse por separado. Por ello, la música que es tratada en un plano digital, explora al máximo todas estas posibilidades de control de los parámetros.

En el plano visual, se han desarrollado en las últimas décadas numerosos proyectos originales basados en la música. En este campo, instalaciones interactivas, de carácter multidisciplinar, utilizan la música como elemento canalizador de un entorno visual que se sucede al mismo tiempo. Tecnologías como el *Vídeo Mapping*<sup>31</sup> se funden con la música para transmitir ilusiones visuales y recrear juegos de luces vanguardistas, algo que hoy en día se aplica en diversos géneros musicales, entre ellos el teatral. Un paso más allá están yendo, compositores como Charlie Morrow (1942)<sup>32</sup> que se han volcado en experimentar con proyectos 3D que conviertan espacios reales en ambientes sonoros y visuales, a través de la música como patrón.

Por último, otro factor tecnológico a tener en cuenta son los medios de difusión, en continua expansión desde el siglo pasado. Hace ya más de veinte años, Kagel, uno de los mayores representantes del teatro instrumental, explicaba con sus palabras para el periódico español *El País* (8-noviembre-1990) lo que para él era la relación entre música, elemento teatral y uso de las tecnologías:

“El vídeo es el soporte ideal para la creación de la ópera contemporánea porque permite componer con detalle todos los elementos visuales que en el escenario no son fáciles de recrear” (...) “A partir de ahora será necesario crear pensando en ese soporte (vídeo-disco compacto)”. “Cuando la

---

<sup>31</sup> Ver capítulo 3.2 *Conexión entre Música y otras disciplinas Artísticas en el S.XX y S.XXI*.

<sup>32</sup> Web oficial Charlie Morrow.

televisión retransmite un concierto, la música llega a mucho más público del que imaginamos. En las estadísticas de Radio Colonia se habla de audiencia cero cuando existen sólo 70.000 oyentes; para conseguir esa audiencia, yo tengo que hacer como mínimo 100 conciertos. Y no hablemos de televisión cuando cuentan la audiencia cero a partir de 170.000 espectadores”.<sup>33</sup>

#### 4.7 El rol del intérprete en el teatro musical

La combinación de “movimiento, tragedia, espectáculo escénico, potencia vocal, virtuosismo y música emotiva” son elementos que han despertado el interés del público a través de múltiples formas, ya sea a través de una ópera, una representación teatral o un programa de televisión (Salzman y Desi, 2008; p.68-70). Para estos autores, el nuevo teatro musical aporta estos elementos desde una visión más *antirealista*, a diferencia del cine o la televisión más dependiente del espectador. Para ello ha incluido el uso extenso de nuevas tecnologías, presentaciones visuales, mimo, danza o música. Esto provoca que los instrumentistas aparezcan en el escenario para desempeñar tareas diferentes, más allá de las musicales.

Así, los músicos del nuevo teatro instrumental desempeñan roles destacados, casi tan importantes como el de actores, cantantes o bailarines. Igualmente, como indican Salzman y Desi (2008;p.70), la intervención de músicos en algunos puntos de la trama teatral se conecta con la idea de “Azione Musicale” o “instrumental Theatrer” propio de los trabajos de *performance* de miembros de Fluxus, Cage, o Kagel entre otros. En resumen, los músicos, adquieren con más frecuencia

<sup>33</sup> Diario *El País* (1990, 8 de Noviembre). Entrevista a Kagel.

diferentes roles que suelen tener que ver con cantar, hablar o moverse. En muchos casos incluso músicos y actores intercambian los roles casi por completo, como en *Sweeney Todd* de Sondheim (los actores son también la orquesta) o *An Idiot Divine* de Rinde Eckerts (donde uno mismo habla, canta y toca varios instrumentos).

Cuando se hace uso de orquesta, la posición de la misma sobre el escenario suele variar en función de la obra y del espacio, lo que a la vez aporta un significado diferente a la obra en sí. Si la orquesta se sitúa en el foso, como ocurre en la ópera, o sobre el escenario igualándose al nivel del espectáculo teatral, para el público y para el intérprete las connotaciones son diferentes. A veces sólo parte de la orquesta se sitúa en el escenario, dividiéndose la acción musical, lo que aporta una mayor dosis de realismo a la trama. Brecht y Weill en su oposición al Romanticismo, según ellos, vacío de sentimientos propios para el público,<sup>34</sup> comenzaron a tener mucha más consideración hacia el mensaje que percibían los espectadores y cómo era transmitido ese mensaje a través de músicos e intérpretes, experimentando con la posición de los músicos.

En cuanto al grado de libertad que se otorga al músico en la representación, uno de los pioneros en profundizar sobre el tema fue Charles Ives (Grout y Palisca, 1996; p.996-997), quien fue el primer compositor de música artística claramente norteamericano, que trabajó por la ruptura de esquemas, cuestionando el valor de las formas y armonías tradicionales, y se desmarcó de lo convencional entre otras cosas por dar la opción a los intérpretes de “escoger” entre varias opciones. Con todo ello sentó un ejemplo para los compositores posteriores, provocándoles

---

<sup>34</sup> Ver capítulo: 4.2.Orígenes musicales del Teatro Musical del S.XX

eliminar restricciones impuestas y experimentar de la misma manera que él lo había hecho. Según Salzman y Desi (2008; p.70), se fue estableciendo una tendencia hacia la creación por parte del músico de la propia obra que se interpreta. Esta tendencia sigue los pasos de las compañías de danza contemporánea o de grupos de jazz. Así, cada vez es más frecuente que el repertorio creado por compositores sea representado por el ensemble del propio compositor. El término “performance-Art” cobra más fuerza, al hacerse más propia la intención de la obra de cada creador o intérprete, haciéndose el lenguaje más complejo al introducir elementos contemporáneos como sonidos no verbales o instrumentales (*extendend voice and extendend sounds*), audio y vídeo media, elementos pregrabados, acompañamientos electrónico, etc. Otros nombres de *performers* que cabe mencionar son Maja Ratke, Laurie Andersen, Diamanda Galás, Kristin Norderval.

#### 4.8 El Teatro instrumental

Entre los muchos caminos seguidos por la música contemporánea en los últimos 30 años, uno de los más creativos se ha centrado en la inclusión del gesto y la escenografía que ha dado lugar al llamado teatro instrumental, expresión acuñada principalmente por Mauricio Kagel. Como recoge Ulrich Michels (1992, trad.2003; p. 557) el teatro musical experimental, surgió a partir de 1960 aprovechando las posibilidades musicales y expresivas, tanto instrumentales como vocales, desarrolladas hasta el momento. Su nacimiento tuvo un carácter experimental, fruto de colaboraciones entre artistas y disciplinas, a partir de obras como el “*Music Walk*”<sup>35</sup> de J.Cage, o géneros como el “teatro del absurdo” del Movimiento Fluxus,

---

<sup>35</sup> Ver capítulo: *Evolución hacia el Teatro Musical después del 45*.

definido como “acciones dramáticas absurdas con música absurda” (Michels, 1992, trad. 2003; p.557). Concretamente, los principales miembros de Fluxus eran alumnos de las clases de composición que el propio J.Cage impartía en la New School of Social Research entre 1957-59 (Higgins, 2002), lo que consolidó toda una corriente de música teatral en norteamérica. A este grupo se sumaron otros músicos y artistas de múltiples disciplinas, entre ellos el compositor Stockhausen.

En Europa, la revolución en este ámbito llega de la mano de compositores como György Ligeti o Luciano Berio. En concreto, *Adventures* (1962) de Ligeti se define como una de las primeras “composiciones escénicas o música teatral” (Michels, 1992; p.557). En ella, Ligeti utiliza sonidos de palabras para crear una composición sin texto para soprano, alto y bajo, con acompañamiento instrumental. Su intención es explorar las posibilidades que la voz humana puede ofrecer, y para indicarlo utiliza como notación la simbología del Alfabeto Fonético Internacional, aunque el resultado estético es de una naturaleza de voces primitivas y sonidos guturales. En cuanto a la notación musical “utiliza timbres, afinación, ritmos y dinámicas extremas, como por ejemplo dinámicas entre el pp, ppp, pppp, al ff, fff, ffff”.<sup>36</sup> Todo ello con implicaciones teatrales, como, por ejemplo, indica el nombre de una de sus secciones *Mimodrama*. Es fácil imaginar la sorpresa que debió suponer en la Alemania de 1962, una estética tan transgresora.<sup>37</sup> Otra obra a ser mencionada de György Ligeti es su *Poème symphonique, for 100 metronomes, 10 performers & 1 conductor*, que en su estreno en 1962, donde él mismo fue el

---

<sup>36</sup> Mitchell, David. “An Analysis of Gyorgy Ligeti’s *Aventures* and *Nouvelles Aventures*”, Web oficial de Mitchell, D.

<sup>37</sup> Ver vídeo “Simon Rattle rehearses Ligeti’s *Aventures*”.

director,<sup>38</sup> supuso un escándalo dentro del evento de los cursos y conciertos de “New Music of the Gaudeamus Foundation in Hilversum” (Países Bajos). La preparación de los 100 metrónomos requirió mucho tiempo, y como resultado, los ritmos creados eran caóticos al inicio pero se percibió el cambio progresivo de ritmos dando lugar también al silencio. Este ejercicio rítmico tiene por un lado un componente visual muy novedoso, además del conceptual, donde la música es generada sin intérpretes, solo por metrónomos.

A continuación, quien se posiciona como principal defensor de este género es Mauricio Kagel (1931-2008), quien escribe música totalmente vinculada al componente escénico, utilizando el *collage*, la parodia y diferentes medios de difusión, como por ejemplo se refleja en sus piezas instrumentales *2-Mann-Orchester* (1971-73) o *Staatstheater* (1971), aunque su estilo comenzó a definirse desde principios de los años sesenta (Michels, 1992; p.557). Kagel afirmaba:

Todos los elementos del teatro pueden tratarse como si fueran fuentes de sonido de una orquesta, pero lo importante del teatro instrumental es que la acción sucede con los instrumentos en la mano, es decir, la acción de producir música se convierte en hecho teatral.<sup>39</sup>

Con esta premisa, Kagel ha conseguido desarrollar un lenguaje propio, un sello de identidad. En su estilo, la distorsión entre los elementos musicales y las acciones escénicas, generalmente poco lógica, se ha ganado adjetivos como

---

<sup>38</sup> Ligeti, G. *Poema Symphonique* (s.f.). En all.music.com

<sup>39</sup> Diario *El País* (1990, 8 de noviembre). Entrevista a Kagel.

“surreal”. Salzman y Desi (2008; p.267) recogen la clasificación que hace Pierre Barret (director del “Atelier du Rihn”) sobre los tres tipos de teatro musical donde incluye su estilo:

- 1.La acción teatral viene de la acción musical sin que concierna una justificación sobre el drama (Kagel y Ligeti).
- 2.Música, texto y lenguaje son el centro del libreto preexistente (género tradicional).
- 3.La voz es el centro de la acción, y el medio puede ser vocal o instrumental, pero el protagonista será un actor, cantante o músico.

Kagel describe sobre su música:

No se trata de performances con música, sino de música con acción, entendido como una nueva unidad (...) La implicación teatral no va en menosprecio de la música. La ejecución pública de la música siempre ha comportado un hecho teatral. Los directores de más éxito popular no son los mejores, sino los más elegantes, los que mejor se mueven o los que se despeinan de forma más sugerente. Igual sucede con los solistas, por ejemplo pianistas, que transmiten con su cuerpo connotaciones eróticas que no están implícitas en la música que están tocando.<sup>40</sup>

Al hablar de teatro instrumental actual tiene que ser mencionado el nombre de Harrison Birtwistle. Su música, difícil de encuadrar en un estilo, posee gran energía dramática, caracterización y relación con la temática de la tragedia griega. Arnold Whittall (2003; p.158-162) pone de manifiesto la capacidad de transmitir expresiones de carácter primitivo o salvaje. En cierto modo, en mucha de su música de solista, se transmite potencia, excitación, erotismo, peligro... lo que se conecta

---

<sup>40</sup> Ibid.

con el carácter dionisiaco de la cultura griega, tan presente en sus composiciones. En cierto modo, y como también describe Whittall, el rol que Birtwistle busca en el intérprete solista de su música es el de un personaje en lucha entre la parte salvaje de Dioniso y lo racional de Apolo. Como señala Robert Adlington (2002; p.5) la relación entre la música de Birtwistle comienza desde sus primeros trabajos, su primera ópera *Punch and Judy*, y toda una trayectoria que lo lleva a ser director musical del London's National Theatre. Este autor señala que la música de Birtwistle es definida por los críticos como "esencialmente teatral". Una de sus obras que mejor definen esta lucha, y que será tratada con detalle en el próximo apartado de esta tesis, es *Panic*<sup>41</sup> (1955), una obra para saxofón solista y ensemble, que más allá de representar el estilo de Birtwistle, supuso todo un escándalo en su estreno en directo en el canal de la BBC World, acogiendo duras críticas por parte de los espectadores:

*There haven't been many moments in the last couple of decades when contemporary classical music became a national scandal. But on September 16th, 1995, Harrison Birtwistle achieved the sort of notoriety usually only dreamed of by classical composers. Birtwistle's newest work, Panic, was premiered that night as part of the second half of the Last Night of the Proms at the Royal Albert Hall, broadcast to millions of viewers on BBC1 (...) Instead of an evening of comforting, patriotic fervour, audiences were presented with violent contemporaneity. Some of the watching millions felt personally offended (...) The Daily Mail and Daily Express joined in, calling it "a horrible cacophony" and "unmitigated rubbish."<sup>42</sup>*

---

<sup>41</sup> Ver capítulo 5.3.7 Harrison Birtwistle.

<sup>42</sup> Service, Tom (2007, 10 de Agosto). "Panic at The Proms". The Guardian.

## 5. Elementos escenográficos y visuales en el repertorio de saxofón

El objetivo de este capítulo es observar las diferentes corrientes musicales que han incluido elementos escenográficos, visuales y/o multidisciplinares en la música escrita para saxofón y ver cómo se vincula la música con la escenografía en su resultado final.

Se analizará el marco temporal de los últimos 30 años y se profundizará en qué manera ciertas obras o compositores son representativos en esta tendencia del repertorio. De este modo, se obtendrá una visión del panorama del saxofón con este tipo de elementos, del contexto musical interdisciplinar dentro del saxofón y de cómo se representan estos elementos en la puesta en escena y/o en la partitura.

Por establecer un margen de extensión, de todo el catálogo de obras/compositores dedicadas al saxofón con, mayor o menor medida, elementos escenográficos, esta investigación se ha centrado en lo posible en música contemporánea escrita y editada, manteniéndose al margen de música de género comercial o sustancialmente improvisado.

## **5.1 Catálogo de obras de saxofón de los últimos 30 años con elementos escenográficos y visuales**

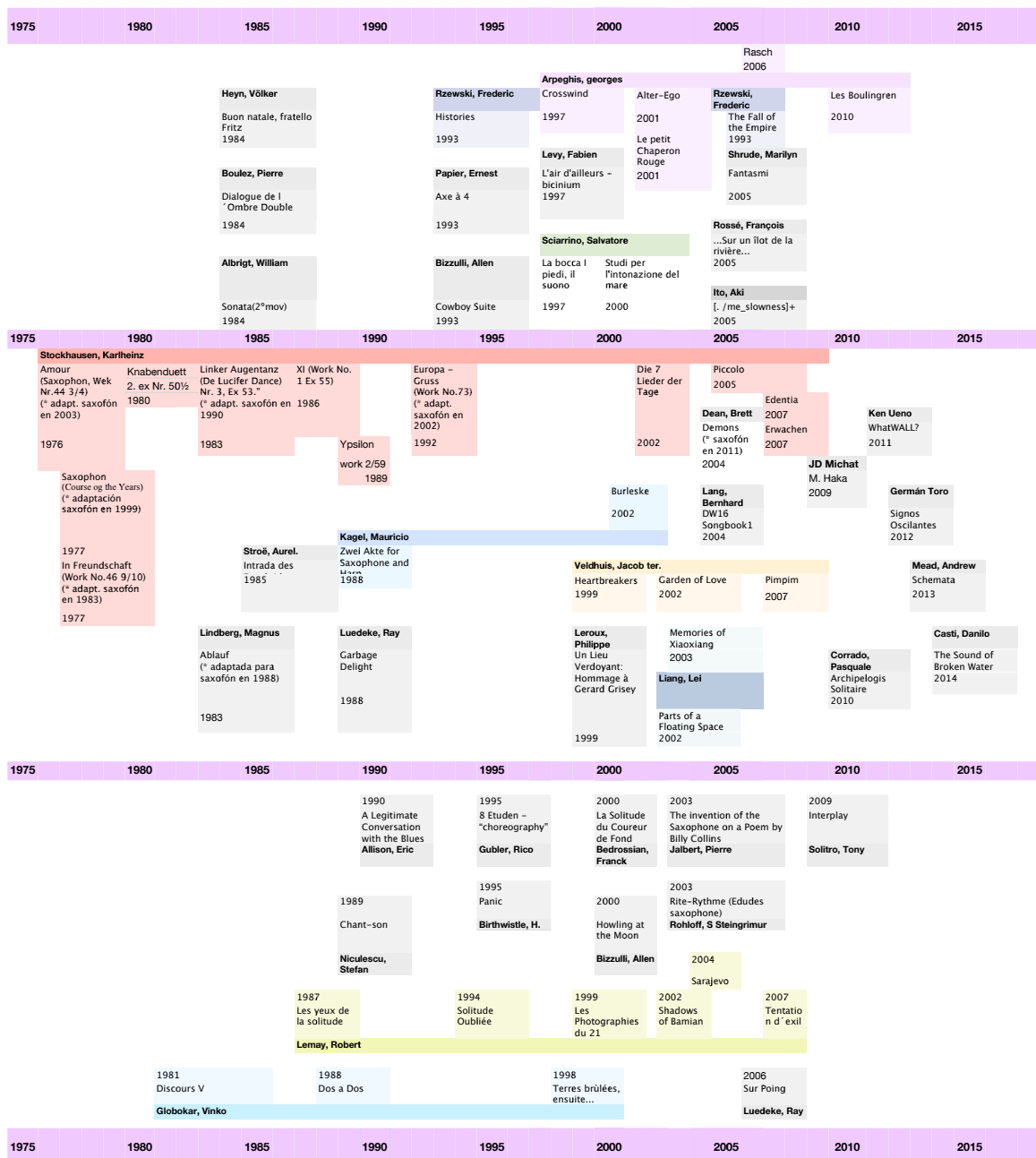
A través del análisis de la bibliografía de esta tesis, especialmente del apéndice<sup>43</sup> de obras propuesto por Fusik (2013), así como de catálogos de editoriales musicales y de internet se ha elaborado y ordenado una lista con información del repertorio para saxofón que contiene elementos escenográficos y/o visuales, con detalle del año, compositor, instrumentación, tipo de elemento, breve descripción de sus elementos, editorial y recursos bibliográficos y/o vínculos web.

VER EN ANEXO

---

<sup>43</sup> “Appendix. Annotated List of Saxophone works with Theatrical elements” (Fusik, 2013)

## 5.2 Representación cronológica del repertorio de saxofón objeto de estudio



5.2.1. Tabla de representación cronológica del repertorio de saxofón objeto de estudio

Esta es una representación gráfica en orden cronológico del Catálogo de obras de saxofón de los últimos 30 años con elementos escenográficos y visuales definido en el punto anterior.

### **5.3 Análisis de las principales líneas de composición dentro del repertorio de saxofón con elementos escenográficos y visuales**

Del anterior gráfico y del catálogo de obras elaborado en esta tesis se extrae importante información acerca de las principales líneas de composición que aparecen en este tipo de repertorio para saxofón. A continuación, dentro de la variedad de compositores que lo forman, se profundizará en aquellos que han estado de forma más presente o peculiar, dedicando dos o más obras.

#### **5.3.1 Escenografía Global: Karlheinz Stockhausen**

Karlheinz Stockhausen destacó por ser compositor pionero en la música electrónica, el uso de “*live-electronics*”, “*intuitive music*”, y muchos otros desarrollos importantes en la música posterior 1950 (Sadie 1980; vol 18/ p.151-159). Musicalmente, partiendo de un estilo serial y profundizando en la electrónica demostró que “los fenómenos de duración, altura, y timbre son todos reducibles a un solo factor: *el impulso acústico*” (Sadie, 1980; Vol 18/ p.157) y profundizó hacia la mezcla de estos parámetros con elementos escenográficos, faceta a la que se prestará especial atención en este trabajo.

En cuanto a su relación con el saxofón, incluyó a este instrumento en numerosos trabajos. Muchos de ellos fueron orquestales como, entre otros, *Gruppen* para 109 músicos y tres directores, que incluye saxofón alto y barítono; *Carré* para cuatro orquestas y cuatro directores, que incluye saxofones alto, tenor y barítono, o *Der Jahreslauf* para orquesta de tres sintetizadores, tres piccolos, tres

saxofones sopranos clave eléctrico, guitarra, tres percusionsitas, y tape.<sup>44</sup> Otras composiciones pueden ser también interpretadas por saxofón, como *Zodiac* o *Xi*, y en otras ha hecho una adaptación más específica al instrumento, como en *In Freundschaft* o *Knabenduett*.<sup>45</sup>

Este compositor ha dedicado una especial atención a los elementos teatrales y escenográficos en su música. Para comprender su modo de utilizarlos, es preciso hablar de *Originale* (1961), a partir de la cual trato de demostrar un estilo original, saliéndose de los géneros musicales y teatrales convencionales. Como recogen Salzman y Desi (2008; p.145), su idea fue la de “tomar todos los parámetros imaginables de la acción teatral y organizarlos en función de los principios de composición serial” o como él describe con sus palabras, “*everything is composed - tighten in one space, one time: theater*”. Según indican estos mismos autores, la música de *Originale* estaba formada por secciones de otras obras anteriores del compositor, entre ellas *Kontakte*, *Gruppen* o *Carré*, e incluyendo además su voz en un tape. Este tipo de experimentación musical, con *collages* y reediciones de otras músicas propias es algo que el compositor continuaría experimentando a lo largo de su vida, realizando también la fórmula contraria: a partir de una gran obra, extraer diferentes adaptaciones, como hace en LICHT.

---

<sup>44</sup> Stockhausen, Karlheinz. Works for saxophone (s.f.)

<sup>45</sup> Ibid.

LICHT (1977-2003) es una de las obras más representativas de Stockhausen, tanto por su desarrollo musical como por su extensión. Constituye un ciclo de teatro musical donde 7 trabajos de género operístico-teatral, representan los 7 días de la semana (Michels, 1992; p.555). Por su configuración modular, “a diferencia de la mayoría de operas tradicionales, cada uno de sus actos pueden ser interpretados separadamente, casi como piezas de concierto”, tal y como define Malcolm Ball en su artículo sobre esta obra.<sup>46</sup> Para ello se sirve del sistema compositivo de la “súper-fórmula”, asociando parámetros musicales y escenográficos a cada uno de los tres personajes protagonistas: Michael, Eva, y Lucifer.

Una de las mayores complejidades de LICHT reside en la escenografía. Cada una de sus siete partes está ideada para un contexto espacial y escenográfico concreto, en donde alguna de ellas hace casi imposible su representación en una sala de ópera o auditorio convencional. Un ejemplo es el tercer acto de *Wednesday*, una de sus más célebres escenas (también representadas posteriormente como pieza individual) en donde un cuarteto de cuerdas interpreta su música volando en cuatro helicópteros, tal y como describe el propio Stockhausen en una entrevista.<sup>47</sup> En cuanto a la escenografía de sus personajes también está detallada. Por ejemplo: Michael se corresponde con el color azul, y a la vez, cada día, también se corresponde con un color.

---

<sup>46</sup> Ball, Malcolm. “LICHT aus Stockhausen”. Artículo extraído de la web oficial Stockhausen.

<sup>47</sup> Ibid.

### 5.3.1.1 Obras para saxofón de Stockhausen a partir de los 70<sup>48</sup>

	Adaptación a diversos instrumentos melódicos	Saxofón dentro de un conjunto	Adaptación más específica al saxofón
LICHT	<i>Ypsilon (1989)</i> <i>Xi (1986)</i>	<i>Lucifer's Tanz (1983)</i> <i>Michael's Heimkehr (1989)</i> <i>Linker Augentanz (1990)</i> <i>Europa Gruss (2002)</i>	<i>Knabbanduett (1980)</i> <i>Piccolo (2005)</i> <i>Saxophon (1999)</i> <i>Eutführung</i>
Klang		<i>Erwachen (2007)</i>	<i>Edentia (2007)</i>
Otras adaptaciones	<i>Die 7 Lieder Der Tage (2002)</i>		<i>In Freundschaft (1983)</i> <i>Amour (2003)</i>

A partir de las secciones de LICHT, nacen otras obras que son adaptadas para saxofón o bien pueden ser interpretadas por éste. Una de ellas es *Piccolo*, que se extrae de *Martes (Work No.1-47)*,<sup>49</sup> y el propio compositor transforma en un duo de saxofón y percusión (*geisha bell*). Los elementos escenográficos están presentes, y se menciona la posibilidad de que los músicos se sitúen enfrentados, de perfil al público, como menciona Fusik (2013). Siguiendo esta referencia, en *Entführung (Abduction* en inglés), adaptada de la escena final de *Lunes* original para piccolo, aunque no existe una anotación concreta sobre la vestimenta, se suele tomar como referencia las anotaciones de Stockhausen sobre la original, donde escribe al “*Pied Piper*” y “*The colours of the costume should be silver-green and red...The Pied Piper should seem like a boyish fairy-tale figure*” (Fusik 2008;p.27), así como respetar las indicaciones de movimiento de la partitura. *Knabbanduett*

<sup>48</sup> Principales referencias: Stockhausen, K. “Works for saxophone” (s.f.) y Stockhausen, K. “Work list en [www.stockhausen.org](http://www.stockhausen.org)”

<sup>49</sup> Stockhausen, karlheiz. Works for saxophone (s.f.)

proveniente de *Jueves* (1980) y *Saxophon* (1999) proveniente de *Martes*, también son adaptaciones de LICHT pensadas al instrumento.

*Xi* o *Ypsilon* son adaptaciones con mayor libertad en la instrumentación, si bien pueden ser interpretadas por soprano o duo de sopranos. En *Ypsilon* (1989) para instrumento melódico con cuartos de tono, se sugiere la interpretación con un traje que contenga pequeñas *campanillas Indias*, incluso en brazos y piernas, y los movimientos anotados deben hacerse sonar las campanas, tal y como indica Fusik (2003). *Europa Gruss* o *Linker Augentanz*, entre otras, salen del mismo ciclo y se adaptan para ensemble o grupo mayor, en el que se introduce uno o más saxofones.

Fuera del ciclo LICHT, *In Freundschaft* destaca por su especial adaptación al instrumento, lo que la convierte en una de las obras de referencia en el repertorio del instrumento. Original para clarinete, pudiendo ser interpretada por todos los instrumentos, Claude Delangle y J.D.Michat, en su capítulo sobre el “Saxofón contemporáneo” dentro de la edición de Ingham (2008; p.168), comparan esta pieza a las *Sequenza VIIIb* de Berio por su buena adaptación para el saxofón, pues lejos de ser “versiones de saxofón” se han convertido en dos “obras maestras idiomáticas y autónomas”. Adaptada para soprano o alto, para estos mismos autores el “proceso compositivo de esta obra se continua con elementos gestuales, donde debe ser interpretada de memoria” (Ingham, 2008; p.168). Esta obra permite imprimir teatralidad y movimientos asociados al sonido. Si bien la posición del intérprete sobre el escenario es una, éste direcciona su sonido hacia su alrededor. Desde el

comienzo se definen tres planos: izquierda, centro y derecha, donde un patrón rítmico de corcheas hace oscilar al músico de derecha a izquierda, alternando la realización de cada una de lado a lado. El ritmo se acelera y sus gestos también, convirtiendo la música en gesto visual hasta hacer que las corcheas se conviertan en un trino en el centro. Posteriormente, también se juega con direccionar el sonido hacia arriba o hacia abajo. Por otra parte, *Amour*, otra obra adaptada en 2003, también proviene de la original de clarinete, aunque su interpretación en el saxofón es menos representativa.

*Edentia*, aunque nace del ciclo *Klang* (2003-2007), se convierte en una obra para saxofón soprano solo, que igualmente incorpora indicaciones escenográficas, como sugerir vestimenta de color magenta, que según Fusik (2013; p.6) deberá ser del “color HKS25 según el sistema textil alemán”.



Fig.5.3.1.2. *Edentia* - Interpretación por Giovanni Nardi en 2012, dentro del Festival Florenza (adaptado de [www.youtube.com](http://www.youtube.com) Karlheinz Stockhausen - edentia by Giovanni Nardi).



Fig.5.3.1.3. *Edentia* - Interpretación por Elizabeth Bunt. Octubre 2011, Festival Música Electrónica de Kansas City (adaptado [www.vimeo.com](http://www.vimeo.com) de Stockhausen's Edentia by Elizabeth Bunt)

### 5.3.2 La teatralidad desde la música: Georges Aperghis

Un tipo de teatralidad más musicalizada, es la que presentan los trabajos de Georges Aperghis. Inspirado en la música de Pierre Chaeffer, Pierre Henry y

especialmente de Iannis Xenakis, con quien estudió; Aperghis<sup>50</sup> presenta un estilo musical propio, muy ligado al género teatral, a partir de obras tales como *La Tragique Histoire du nécromancien Hiéronimo et de son miroir*, su primera pieza de teatro musical en 1971, o su célebre *Récitations* (1978) para soprano solo donde explora multitud de efectos. Destaca su participación en la fundación en 1976 de ATEM, “*l’Atelier théâtre et musique*”, que supone un punto de referencia en la exploración musical y teatral.

Como menciona Patrick Hahn (2008; p.13), reflexionando sobre las palabras de Antoine Gindt, las obras solistas y de música de cámara de Aperghis después de 1976 se componen de “fonemas y melodías habladas” a través de una “técnica de composición verbal comparable a la transcripción de un deseo musical”. Para Fusik (2013; p.44-47) el uso de elementos escenográficos o gestos en la música para saxofón de Aperghis no tienen intención de “reforzar” la música, sino, “la idea de que música y gesto se complementen desde su creación”. Así, la teatralidad en los trabajos para saxofón de Aperghis se desprenden únicamente de la música, y, en conversaciones por correo electrónico, el propio compositor entiende sus obras para saxofón como música de concierto, en donde “si existe teatralidad” es sólo dentro de la propia música.

El cuarteto XASAX, compuesto por Serge Bertocchi, Jean-Michel Goury, Pierre-Stéphane Meugé, y Marcus Weiss, ha realizado un magnífico trabajo sobre las obras de saxofón de Aperghis (Kairos 0012942KAI). El crítico musical Grant Chu Covell, analiza este trabajo en la revista musical “La folia”, en el que explica como la

---

<sup>50</sup> Aperghis, G. (s.f.). En base de documentación para la música contemporánea de IRCAM

música de Aperghis “transforma a los instrumentistas en personajes de un drama o novela”.<sup>51</sup> Refiriéndose a su obra *Crosswinds* (1997), el crítico recoge su sonoridad y vitalidad, si bien por veces la asemeja irónicamente a un “corral a la hora de comer”, no se aleja del carácter inmediato y ansioso de la música de Aperghis. *Crosswind* para cuarteto de saxofones supone una innovación, tanto por el uso que hace del material sonoro, como por la combinación de cuarteto de saxofones y viola. Emplea numerosas técnicas extendidas del saxofón, mezclando *slaps*, *pizzicatos*, *glissandos*, pasajes extremadamente veloces en *subtone*, etc, y define numerosas secciones cambiantes con diferentes planos sonoros entre viola y saxofones, lo que en conjunto crea un resultado teatral. Un ejemplo de ello es el diálogo viola-saxofón del minuto 6:05, o las vocalizaciones de todo el cuarteto en torno al minuto 10:00. La exploración de Aperghis en las posibilidades del saxofón lleva a exigir en determinado momento de su obra el uso de boquillas de viento metal conectada a tubos de plástico, como apunta Fusik (2003), lo que supone también un impacto visual añadido. No obstante, como se demuestra en esta obra, la teatralidad en Aperghis surge de forma natural del uso de nuevos elementos, no como un complemento añadido.

En *Alter Ego* (2001), se muestra un carácter introvertido, por lo que “una especial sensibilidad es requerida al intérprete”, en palabras de Marcus Weiss, saxofonista al que esta pieza está dedicada.<sup>52</sup> La partitura, si bien no indica elementos escenográficos directamente, recoge indicaciones hacia la expresión que debe mostrar el interprete, como “*no emotion, no playing of anything*” o “*quasi*

---

<sup>51</sup> Chu Covell, G. (2010, octubre). “String Theory 3:viols and violas”. Revista musical *La Folia*.

<sup>52</sup> Saxophonemes Association (2009). “Aperghis: saxophone & viola”. CD Kairos Proyecto audiovisual de Marcus Weiss.

*parlando*”, lo que inserta un componente teatral en el intérprete de forma muy marcada. La obra transcurre entre *p* y *ppp* y, en palabras de Patrick Hahn<sup>53</sup>, describe un diálogo interior que se manifiesta también por los ruidos de llaves y la expresión corporal, lo que sumerge al oyente en un estado de tensión y atención hasta conseguir que se “oiga el sonido del cerebro de una persona, y tener la sensación de que es el propio”.

En “Rasch” (2006), arreglo del miembro de XASAX Pierre-Stéphane Meugé del original duo de violín y viola, el saxofón soprano y la viola se coordinan en un ágil ejercicio musical que el propio compositor define como “explosiones de notas [...] que son más bien enredos, como un juego de ping-pong entre los protagonistas”.<sup>54</sup> Los elementos escenográficos no están tan presentes en esta obra, o al menos no directamente. Lo mismo ocurre en otros trabajos para saxofón de este compositor como en *P.S.* (2008), *Volte-face* (1997), *Signaux* (1978), esta última para cuarteto donde todavía se muestra un Aperghis más introspectivo en un lenguaje microtonal, o *Simplexis*<sup>55</sup> para dos altos, dos tenores y barítono.

### **5.3.3 El teatro musical: Mauricio Kagel y Vinko Globokar**

Sobre las composiciones y el pensamiento de **Maricio Kagel** se ha venido hablando a lo largo de esta tesis.<sup>56</sup> Su uso del teatro en la música lo ha situado en uno de los músicos más creativos de la época actual, y además ha puesto música a

---

<sup>53</sup> Hahn, Patrick. “Quasi parlando. “Intersections for Saxophone and Viola by Georges Aperghis” IN Saxophonemes Association (2009). “Aperghis: saxophone & viola”. CD Kairos

<sup>54</sup> Web oficial de Georges Aperghis

<sup>55</sup> Recogida en “The Cambridge companion of the saxophone” (Ingham, 2008; p.165)

<sup>56</sup> Ver capítulos “4.8 El Teatro instrumental”

diversas películas, entre ellas “*Un perro andaluz*”<sup>57</sup> (1929) en colaboración con el cineasta español Luis Buñuel. Numerosas son las obras para instrumentos solistas y música de cámara, en las que destaca como sello de identidad la teatralidad en la representación. En muchas de las obras de Kagel suponen un claro ejemplo de cambio de rol del interprete, quien se transforma de músico a actor y viceversa, a veces mezclando completamente ambas facetas, como por ejemplo en *Pas de cinq* para 5 músicos caminando por una superficie prediseñada mientras ejecutan diferentes ritmos.

En cuanto al tratamiento del saxofón en la música de Kagel, este compositor escribió dos piezas específicamente para el instrumento. *Burlesque* (2000) compuesta para saxofón barítono solo y coro de SATB,<sup>58</sup> fue encomendada para la ser interpretada en el Pabellón Alemán de la Expo 2000, en Hannover. La obra exige el uso de múltiples efectos en el instrumento, entre ellas exageradas vocalizaciones o transformaciones del sonido del barítono introduciendo un pañuelo en la campana. La parte del coro de voces consiste en diferentes disposiciones de sílabas basadas en un texto en inglés, creado por el mismo compositor.

*Zwei Akte* (1989) para duo de saxofón y arpa, y dos actores o bailarines (un hombre y una mujer) es una obra en donde está mucho más presente el estilo y la estética de Kagel. La *performance* en este caso está a cargo de los actores que acompañan a los músicos, que deben salir al escenario desnudos y, con un armario como parte de la escenografía, se irán vistiendo mientras suena la música, en lo que

---

<sup>57</sup> Diario El País (2008, 18 de septiembre). “Fallece el célebre compositor Mauricio Kagel”.

<sup>58</sup> Petters Editions. “Mauricio Kagel”. Web oficial Petter Editions.

sería un “strip-tease” al revés. Así, la obra precisa de cierto despliegue sobre el escenario, aunque en esta ocasión no son los músicos los que se mueven, sino que la acción teatral tiene lugar alrededor, “sin la música”, en palabras de Claude Delangle y JD.Michat (Ingham, 2008; p.165); algo que a su vez contrasta con la música de otros compositores con elementos escénico como Lemay o Papier, que serán analizados posteriormente. En cuanto a la parte saxofonística, Kagel hace uso de las técnicas extendidas del instrumento, como slaps, ruido de llaves, e incluso la “inserción de un pañuelo en la campana de saxofón para silenciar el sonido” por momentos, como describe Fusik (2008).

Además, cuenta con otra obra que puede ser interpretada por tres instrumentistas a libre elección, ya que es para tres instrumentos mudos: *Con Voce* (Frankfurt: Litolff/Peters, 1972). En ella los interpretes forman un triángulo en el escenario, e interpretan a su elección tres elementos de la partitura, ninguno instrumental, mientras siguen las indicaciones de posición, vestuario y movimiento. Por otra parte, *Les Inventions d'Adolphe Sax* (2004-2005) es una cantata escrita para el Cuarteto de Saxofones Rascher, en la que el compositor mezcla las posibilidades de los saxofones, con el coro y una orquesta de cámara, aunque en este caso no profundiza en elementos teatrales (Fusik, 2013; p.50). Es una de las últimas grabaciones en CD de Kagel, y su mujer, la artista Ursula Burghardt, fue la encargada de poner la imagen gráfica.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Winterandwinter Records. Información sobre “Les Inventions d'Adolphe Sax”. Web oficial Winterandwinter.

Por otra parte, **Vinko Globokar** presenta una música en ciertos aspectos muy similar a la línea que sigue Kagel. Globokar,<sup>60</sup> trombonista y compositor esloveno nacido en 1934, pasó gran parte de su vida estudiando y trabajando en Francia, lo que le permitió trabajar con compositores como Luciano Berio, Stockhausen y el propio Kagel. Es por ello que Berio le dedica la *Sequenza V*, Kagel *Atem y Morceau de Councours*, y Stockhausen la versión de *Solo* de trombón. Como compositor, es definido como un “ciudadano del mundo, lejos de cualquier forma de asociación nacional es difícil de clasificar”.<sup>61</sup> Muchas de sus obras recogen elementos escénicos, algunas especialmente teatrales, como por ejemplo *Corporel* (1985) para un percusionista que se convierte su cuerpo en su propio instrumento y utiliza la gestualidad en su música, o *Destinés Machinales* (2009) que combina instrumentos con “máquinas musicales” diseñadas por la arquitecta ligada al género teatral Claudine Braham. En muchas otras aprovecha para introducir elementos políticos o de carácter social.

Globokar dedica parte de su música al saxofón, bien con un papel original, transcripción o formando parte de un conjunto. En *L'Armonia drammatica* (1987-1990)<sup>62</sup>, de carácter escénico, crea un drama musical para siete cantantes, coro, saxofón tenor y orquesta. En obras como *Concerto Grosso* (1970), *Ausstrahlungen* (1971), *Carrousel* (1976), o *Vendre le vent* (1976) o *Vorstellung* (1976) el saxofón puede tomar parte del conjunto.

---

<sup>60</sup> Globokar, Vinko (s.f.). En base de documentación para la música contemporánea de IRCAM.

<sup>61</sup> Ibid.

<sup>62</sup> Ibid.

Como obras dedicadas al saxofón están *Discours V* para cuarteto (1981) y *Terres Brûlées, ensuite...* (1998). En ellas, el compositor emplea elementos escénicos y juega con elementos extramusicales, explorando la distribución del sonido y de los intérpretes por el espacio. La voz humana también está muy presente en la música de Globokar. En concreto los “Discours” de Globokar, del *II* al *VIII*, son en su base un método de exploración de las relaciones entre la voz y el instrumento, en línea con los trabajos de Berio que influyeron a este compositor. En *Discours V* el cuarteto adquiere un rol especialmente teatral. Cada miembro del cuarteto porta un reproductor que lanza preguntas pre-grabadas al público, como “Do you like the Music?” o “Do you think is important to play fast?”, en palabras de Marcus Weiss, recogidas por Fusik (2003; p.55). La interpretación de esta obra implica un continuo movimiento de los intérpretes sobre el espacio, pues partiendo de que la obra comienza fuera del escenario, en un momento determinado las puertas del hall se abren y los músicos guían de la mano a miembros del público hacia el interior, tal y como recoge la fuente anteriormente citada.

En “*Terres Brûlées, ensuite...*”, la disposición de esta obra, para percusión, piano, saxofón y electrónica requiere multitud de instrumentos y objetos sobre el escenario. Los intérpretes están continuamente cambiando de instrumento, o modificando el sonido de múltiples formas.<sup>63</sup> Como describe Fusik (2013; p.54), el saxofonista debe producir sonidos corporales, utilizar agua, tirar libros al suelo o producir sonidos distorsionados con micrófono. Intervienen, con un mismo músico, saxofón soprano, alto y barítono; mientras que el percusionista dispone de un set de

---

<sup>63</sup> Se recomienda visualizar la versión de “*Terres Brûlées, ensuite...*” grabada en Music Gallery en Toronto (“From back to back”) el 9 de diciembre de 2011 disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=JmLecHuHbYU>

múltiples instrumentos y el piano está preparado. Por momentos, fragmentos de melodías clásicas son interrumpidas bruscamente por golpes de objetos. En conjunto se exploran sonoridades muy diversas con un resultado ligeramente caótico sobre el escenario, no solo por su sonoridad, sino también por su continuo movimiento y cambio.



Fig 5.3.3.1 Interpretación de “Terres Brûlées, ensuite...” en Music Gallery en Toronto de 9 de diciembre de 2011 (adaptado de video en Youtube)

Por otra parte, *Dos a dos* (1987) es una obra a dúo de instrumentación abierta, aunque frecuentemente es interpretada por saxofonistas. Los instrumentistas se convierten en personajes de un diálogo, representando un conflicto que se traduce en música y teatro. Está formada por frases abiertas, intervenciones que simulan “pregunta/respuesta” o la vocalización de términos breves, que representan un auténtico diálogo musical con cierta comicidad.

En general, la música de Globokar exige teatralidad e improvisación. Es muy frecuente que en sus trabajos se requiera a los músicos que hablen, vocalicen sonidos, se muevan o *teatralicen* la música. También juega con la libertad del intérprete a la hora de aportar ideas y de improvisar sobre el material, lo que le da un carácter más abierto a su música.

### **5.3.5 Uso del espacio y gestualidad: Robert Lemay**

Robert Lemay<sup>64</sup> (1960), actualmente profesor en la Laurentian University de Sudbury (Ontario, Canadá), es un compositor canadiense de reconocido prestigio, laureado en diversos concursos internacionales, que ha compartido experiencias musicales, entre otros, con Louis Andriessen en América o Georges Aperghis en el marco de *ATEM* en París. Su estilo se caracteriza por el uso de técnicas *performativas* virtuosas, empleo del lenguaje extendido y el uso de elementos escenográficos, pero sobre todo por el uso “imaginativo y no convencional del espacio del *concert hall*”.<sup>65</sup> Su música profundiza en componentes escenográficos, principalmente en las posibilidades espaciales y en la distribución de los músicos sobre el escenario, siempre desde el punto de vista de la idea musical. En palabras del propio Lemay, la forma y estructura de su música se traduce en “movimiento”, por lo que sus trabajos se basan en el “concepto de dirección formal” y “la organización formal y direccional de su música se proyecta sobre el espacio y sobre los gestos de los intérpretes”.<sup>66</sup>

Este compositor es el que más obras ha dedicado al saxofón de los mencionados en esta selección. Entre todas ellas, *Ramallah* (2002) para saxofón alto y ensemble de viento, constituyó un punto de inflexión en su trayectoria al ser galardonada con el primer premio de *Harelbeke Muziekstad Wind Ensemble Competition* en Bélgica.<sup>67</sup> Esta obra, en concreto, no se caracteriza por el uso del

---

<sup>64</sup> Lemay, R. (s.f.) En *Canada Music Centre*

<sup>65</sup> Ibid.

<sup>66</sup> Lemay, R. “Forme et Mouvement dans *Solitude oubliée* et *Sarajevo*”

<sup>67</sup> Lemay, R. (s.f.) En *Canada Music Centre*

movimiento, al contrario que sucede con muchos otros trabajos que dedica a este instrumento.

Una de las obras que mejor define su estilo es *Solitude Oubliée* (1995) para saxofón tenor solo. Para su composición, Lemay se inspira en la frase de Jean-Paul Sartre “*L’être humain ne prend conscience de son existence que par la présence de l’Autre*”<sup>68</sup> y construye su música sobre la idea de confrontación intérprete-público que el músico vivencia cada día, tal y como él mismo describe. Para expresar esta confrontación del músico ante la presencia del público, el intérprete adquiere diversas posiciones sobre el escenario, comenzando la obra en la soledad detrás del escenario, para después salir e interpretar secciones de frente al público o de espaldas al mismo, demostrando de diversas formas sus estados de conciencia hacia la audiencia. En un determinado momento, la boquilla del saxofón se ha de extraer para utilizar sonoridades de trompeta, y después volver a introducir, pero ello ha de hacerse con un “gesto teatral”<sup>69</sup> como define el autor.

En *Les Photographies du 21* (1999) Lemay, también para saxofón solo, se basa en una exposición fotográfica que visitó en el MOMA, *The photographs from de 21*, sobre refugiados de Camboya, lo que implica el componente visual de su idea narrativa. Para su interpretación se disponen varios atriles sobre el escenario, y con indicaciones en la partitura sobre posición y movimiento, el saxofonista se debe ir moviéndose entre ellos según la sección de la obra, representando una escena

---

<sup>68</sup> Lemay, R. “Forme et Mouvement dans *Solitude oubliée* et *Sarajevo*”

<sup>69</sup> Ibid.

diferente en cada uno. La obra se introduce por un golpe de gong por el mismo saxofonista, lo que es en realidad un componente escenográfico, más que musical.

*Sarajevo* (2004) es otra de sus composiciones para saxofón más representativas en el uso del espacio. Inspirada en una película, *Le regard d'Ulysse*<sup>70</sup> de Théo Angelopoulos, esta obra es un encargo del cuarteto de saxofones que dirige Jean-François Guay, amigo del compositor al que dedica gran parte de su repertorio. La obra utiliza multitud de ángulos de percepción sonora, y el sonido proviene desde el frente, la parte trasera y los laterales. Dividida en dos secciones, mientras en la primera el cuarteto se distribuye por el escenario, su parte trasera y hall, en la segunda se queda sólo en el escenario, pero adquiere diferentes posiciones según la textura musical, tal y como explica el Lemay<sup>71</sup>. El público puede ver o no ver a los intérpretes, por lo que es necesario el uso de cortinas.

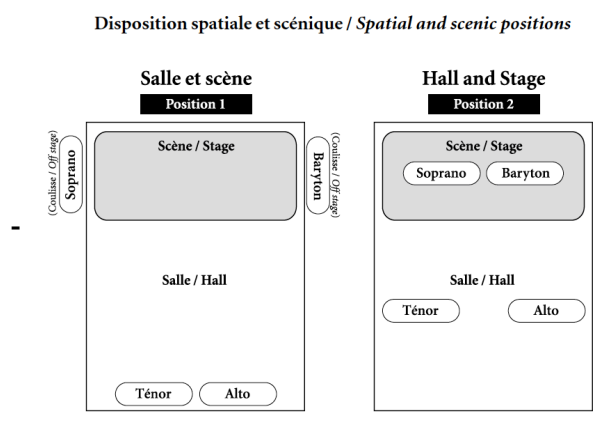


Fig.5.3.5.1 Notas sobre la disposición en el escenario del cuarteto en *Sarajevo* de Robert Lemay, de la 1ª sección (Adaptado de Lemay, Robert. "Forme et mouvement dans Solitude oubliée et Sarajevo")

<sup>70</sup> Lemay, R. "Forme et Mouvement dans *Solitude oubliée* et *Sarajevo*"

<sup>71</sup> Ibid.

Otra de sus obras más representativas para saxofón solo es *BFilm* (1999) en donde el interprete reproduce vocalizaciones del tipo “ba-be-bi-bo-bu” o “Addis abebas? In Ethiopia!” y utiliza diferentes gestos.<sup>72</sup> Otras como *Temps de passage* (2002), para sexteto que incluye saxofón soprano y alto (solo 1 saxofonista), o *Voix Parallèles* (2004) para saxofón tenor, trombón y piano además del uso de técnicas contemporáneas los músicos se mueven por el escenario, como recoge Aaron Durst (2009). *Les yeux de la solitude* (1987) para duo, *Shadows of Bamian* (2002) o *Sarajevo* (2004) para cuarteto, y *Tentation d'exil* (2007) para ensemble, profundiza en la relación sobre el espacio, el público y el músico desde diferentes puntos de vista. En otras obras orquestales como *Sarajevo II* (1998) para orquesta, saxofón alto y trompetas, también utiliza elementos de movimiento.

### **5.3.6 Otras abordajes escenográficos: Papier, Bolcom, Sciarrino y Birtwistle.**

En el repertorio del saxofón objeto de análisis, son muchos los compositores que aportan su personalidad, en una o más obras. A parte de las principales líneas abordadas, que destacan por su trabajo escénico y sobretodo por su dedicación especial al instrumento dentro de este género, existen algunas otras que deben ser comentadas por su originalidad o particular abordaje.

En línea con el estilo de Lemay en cuanto al uso del espacio y el movimiento en relación a la música, están algunos de los trabajos de **Ernest H. Papier**. Este es el pseudónimo que utiliza Pierre-Stéphane Meugé, nacido en Burdeos y miembro del cuarteto de saxofones de referencia XASAX. A parte de su experiencia como

---

<sup>72</sup> Lemay, R. *B Film* (Socan 1999), partitura.

saxofonista, su labor como compositor para este instrumento ha dejado trabajos como *Bouechées doubles* (1998), un duo para dos intérpretes que tocan solo boquilla de saxofón y boquilla de viento metal; o el célebre *Axe à 4* (Courlay, France; Fuzeau, 2006), interpretado por XASAX durante años. Se trata de un cuarteto particular por las sonoridades novedosas que consigue, así como por su variedad de posiciones sobre el escenario. Detalla Fusik (2003;p.39) que para comenzar, se sugiere a los cuatro integrantes del cuarteto que se sitúen de pie, separados a igual distancia, y mirándose todos al centro, como si se tratase de una posición de cruz, lo que hace que uno de los componentes esté de espaldas al público. Después las posiciones se irán cambiando a lo largo de la obra, en relación al momento musical y al empleo del lenguaje extendido del saxofón, aportando una teatralidad de movimiento que acompaña a la música<sup>73</sup>. La sonoridad hace recordar “campanas de iglesia disparando el sonido”, como recoge la crítica al concierto de Xasax en el Festival Contempuls de Prague (2011), y sus movimientos relacionan lo anterior con “dar vueltas, caer de cuclillas, o incluso hacer un simulacro de incendio” alrededor del cuatro atriles.<sup>74</sup> Así, la teatralidad es mayor hacia la segunda mitad de la obra, en donde en un determinado momento, los cuatro intérpretes abandonan su posición inicial y dejan sus instrumentos para producir ritmos con *slap* en una boquilla alternativa. Es significativo el detalle que el compositor escoge para finalizar la obra, donde reunidos los cuatro intérpretes en círculo sobre un punto central, una indicación “noir” en la partitura sugiere, según Fusik (2003), que las luces de la sala se apaguen y quede el espacio de concierto a oscuras.

---

<sup>73</sup> Se recomienda visualizar la interpretación de Xasax de *Axe à 4*, de Papier, Ernest H.

<sup>74</sup> Saxophonemes Association (2009). “Concert Critics”.

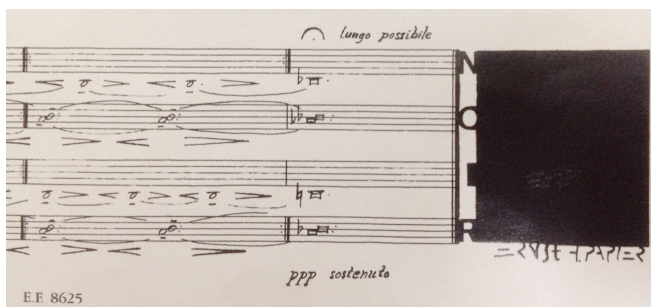


Fig. 5.3.6.1 Compases 96-98 de *Axe à 4* (Adaptado de Fusik, 2013; p.34)

Una perspectiva mucho más irónica y teatral es la que presenta **William Bolcom** (1964) en algunos de sus trabajos. Este compositor americano, alumno entre otros de Darius Milhaud, destaca por escribir todo tipo de música, incluyendo cabarets, conciertos, sonatas, operas y sinfonías, recibiendo en 1988 el premio Pulitzer en Música por sus *Twelve New Etudes for piano*.<sup>75</sup> Hoy en día es además miembro de la *American Academy of Arts and Letters*.

En cuanto a su música de cámara de género teatral, es representativa su *Short Lecture on the Clarinet* (1976), la cual años más tarde John Sampen, saxofonista clásico americano, solicitó que adaptara para saxofón para ser estrenada en el 6º Congreso Mundial del saxofón (1979) celebrado en Evanston. Igual que en la original de clarinete, el compositor utiliza en esta obra un “collage” de fragmentos representativos del repertorio del saxofón. En esta ocasión, y gracias a la ayuda de John Sampen que ante brevedad de la fecha de estreno recomendó parte del repertorio al compositor, la obra muestra secciones de Saxophone examples include *Le Lièvre et la Tortue* de Dubois, la *Creation du Monde* de

<sup>75</sup> Web oficial de William Bolcom

Milhaud, *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky, *Concertino de cámara* de Jaques Ibert, la *Sonata* de Creston, *Estudios* de Ferling, y varias canciones populares, además de una alusión a *Lilith (1984)*, una de las obras más célebres de Bolcom para saxofón, como explica Fusik (2003; p.32-33). John Sampen describe esta pieza como una “experiencia musical extravagante pero completamente divertida”<sup>76</sup> por su combinación de elementos teatrales y verbales. En conversaciones por correo electrónico para la elaboración de este trabajo, Sampen destaca en esta pieza el curioso final, donde un “safari” en la jungla de Sri Lanka es representado en la “búsqueda de cañas”<sup>77</sup>, tras el cual el saxofonista se va del escenario tocando un estudio de Ferling (*E minor "Allegro moderato con fuoco"*)<sup>78</sup> para, según Fusik (2003), simular el fin, regresar al escenario y, mientras la audiencia aplaude, dejar de tocar y producir un mueca de sonrisa.

En otra perspectiva teatral más sutil está **Salvatore Sciarrino**, compositor italiano que ha estado ligado al género teatral desde el inicio de su trayectoria, si bien en sus trabajos instrumentales ha logrado imprimir un estilo propio. En su ópera en un acto *Amore e Psiche* (1972), con referencias a la música de Sylvano Bussoti, o en *Lohengrim* (1982-84) subtitulada “una acción invisible” e inspirada en *Alfred-Alfred* de Donatoni, se comienza a observar su tendencia en la exploración de la voz y de los timbres, como recogen Salzman y Desi (2008). Estos mismos autores recogen la participación del saxofón en uno de sus célebres trabajos teatrales, *Luci mie traditrici* (1997-1998), una ópera lírica de tema histórico, en donde el saxofón

---

<sup>76</sup> Conversación por correo electrónico con John Sampen.

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> Ibid.

debe “falsear” un madrigal, modificando su sonoridad de unísono. Sin embargo, el abordaje más característico que este autor hace en cuanto al empleo del saxofón en su música, es la utilización del mismo como una gran masa sonora, capaz de generar texturas y sonoridades únicas. En su obra *La Bocca, I Piedi, Il suono* (1997, Ed.Ricordi) un cuarteto de saxofones es acompañado por una orquesta de 100 saxofones. En esta obra ya se puede percibir el sonido representativo de Sciarrino, sutil y frágil, lleno de timbres explorados con delicadeza, que para Salzman y Desi (2008, p.191) se debaten en el “umbral de lo audible y el silencio”. El uso de 100 saxofones permite amplificar de forma natural sonidos o efectos propios del instrumento que serían inaudibles sin microfonía, aportándoles un resultado mucho más orgánico. Esta obra cuenta con indicaciones espaciales que aportan teatralidad. En lo que se refiere a la estructura y distribución (Fusik, 2013; p.73) la primera mitad es solo para cuarteto, que debe estar colocado en plataformas alrededor del público, creando un punto de luz sobre los músicos mientras el público está en la oscuridad; y en la segunda mitad dan paso los 100 saxofones que lentamente se introducen creando una masa homogénea que produce diferentes efectos sonoros.

Con menor uso del espacio escénico, *Studi per l'intonazione del mare* (2000, Ed.Ricordi) es una obra sinfónica para voz solista, cuarteto de saxofones y cuarteto de flautas, percusión, y una orquesta de 100 saxofones y 100 flautas. Nuevamente, Sciarrino consigue a través del uso de las técnicas extendidas en saxofones y flautas, efectos sonoros muy peculiares. Pero lo hace siempre desde la sencillez y naturalidad, sin virtuosismo, permitiendo que efectos de aire en flautas y saxofones

se conviertan en auténtico viento, y sonido de llaves parezcan gotas de lluvia. En particular, el poder haber participado en su interpretación en Oporto en 2013 me permitió observar la cualidad orgánica y descriptiva de su música. El mismo compositor reflexiona sobre su obra preguntándose “¿Como canta el mar? [...] una leve vibración se propaga a la imagen, y aquí vienen pequeñas olas: se multiplican, vuelven, desaparecen. [...] El horizonte de flautas se desvanece lentamente en un pulso apenas perceptible, cuando comienza a llover” (Salvatore Sciarrino, en su web personal).<sup>79</sup>

En Reino Unido, con otro abordaje musical y escenográfico completamente diferente está **Harrison Birtwistle**, del que ya se ha hablado anteriormente en este trabajo.<sup>80</sup> En este punto se retoma su nombre para hablar de su relación con el saxofón, en donde cabe destacar su concierto para saxofón alto solista *Panic* (1995). Para Robert Adlington (2002; pág 5) la música de Birtwistle es de “carácter abstracto y resistente a un análisis sencillo [...] y es definida por los críticos como esencialmente teatral”. Para Arnold Whittall (2003; p.159) el hecho de llamar “*Panic*” a la obra ya es un acto extremo de búsqueda de caracterización y teatralidad en la música, y como recoge, citando las palabras de Jonathan Cross, supone un “ejemplo de expresividad primordial, de potencia, de excitación y peligro, directamente relacionado con la personalidad Dionisiaca”. Esta caracterización de *Dioniso* se traduce en música con la figura del un solista desenfrenado, con melodías frenéticas, desbordando energía en el saxofón sobre tensiones armónicas

---

<sup>79</sup> Sciarrino, Salvatore. “Catálogo”. Web personal

<sup>80</sup> Ver capítulo 4.8.El teatro instrumental

constantes en la orquesta. Su estreno, que tuvo lugar en la programación de los “*Proms at the Royal Albert Hall*”, retransmitido en directo por la BBC, supuso una revolución en la audiencia, tal y como recoge el diario *The Guardian* (“*Panic at The Proms*”, 10 August 2007).<sup>81</sup>

### **5.3.7 Solistas y colectivos actuales de saxofón**

Como recoge la edición de Ignham (2008), un ensemble es difícil de crear por la dimensión del grupo, las necesidades de instrumentos, etc. si bien, económicamente, es todavía más difícil de mantener. Es por ello que cada vez más, los colectivos de saxofones han luchado por innovar y experimentar para buscar la originalidad en su trabajo o sencillamente para mantenerse. En las últimas décadas, algunos de ellos destacan en su apuesta por la escenografía, el teatro o la experimentación en la *performance*. En este punto se ha querido hacer una breve descripción sobre algunos de los más representativos.

**The Nuclear Whales Saxophone Orchestra**<sup>82</sup> fue uno de los primeros en lograr cierta fama. Fundado por Don Stevens, lanza su primer disco en 1986 (*Nuclear Whales*), a los que le seguirían otros cinco más, siendo el último en 1999. Nacido en Santa Cruz, California, The Nuclear Whales Saxophone consistía en un grupo de seis saxofonistas, entre los cuales contaban con un saxofón contrabajo. Este instrumento, que pertenecía a su fundador, fue muy característico para el grupo pues parece que había sido fabricado para la Banda de la Armada de los EE.UU. en

---

<sup>81</sup> Service, Tom (2007, 10 de Agosto). “Panic at The Proms”. *The Guardian*.

<sup>82</sup> Nuclear Whales Saxophone Orchestra. *Allmusic*.

1902<sup>83</sup>. Este grupo, que traspasó fronteras en sus conciertos, consiguió idear en 2002, un evento que reuniese 500 saxofonistas americanos con otros 500 chinos para homenajear la Gran Muralla China.

Con gran actividad actualmente, está **Urban sax**<sup>84</sup>, un grupo que nace gracias al trabajo del compositor y director Gilbert Artman, junto a 18 saxofonistas, para un proyecto en las calles de la villa de Menton en 1973. Tras años de evolución, actualmente el grupo lo integran 30 saxofonistas, 10 coristas, 3 percusionistas, 1 bajo y dos bailarines, aunque en función del proyecto ha llegado a estar formado por hasta 200 participantes, siempre con la premisa de contar en lo posible con músicos locales, y de conservatorios o escuelas de músicas desde zonas próximas al extranjero. La clave de este grupo es que el diseño y preparación de cada concierto parte del lugar en el que tendrá lugar, obteniendo siempre un resultado diferente. Para ello se aprovecha al máximo el espacio, que es evaluado por Gilbert Artman antes de preparar cada concierto. Así, el grupo explora con detalle las características del espacio de concierto, ideando para él desde su música hasta su vestimenta, de forma que cada cada concierto es “espectacular” porque el grupo “literalmente invade el espacio”.<sup>85</sup> Ediciones como la de Ingham (2008; p.72) recogen el trabajo de este grupo, que con referencias del *vaudeville*, *street theatre* o el *concert performance* producen un autentico espectáculo, lo cual “los ha situado en el mercado por su originalidad”.

---

<sup>83</sup> Nuclear Whales Saxophone Orchestra. *Wikipedia*.

<sup>84</sup> Web oficial de Urban sax

<sup>85</sup> Web oficial de Urban sax.



Fig 5.3.7.1 Fotografía del espectáculo de UrbanSax. Adaptado de su página web.



Fig 5.3.7.2 Fotografía del espectáculo de UrbanSax. Adaptado de su página web.

**Blindman**<sup>86</sup> es otro cuarteto de saxofones que ha profundizado en la puesta en escena, y que con el tiempo ha ampliado su formación. Eric Sleichim, compositor y saxofonista, es el fundador del ensemble contemporáneo Blindman. El cuarteto de saxofones Blindman seguía, desde su nacimiento en 1988, una trayectoria más bien tradicional, pero con interés en nuevas técnicas *performativas* y en música de vanguardia. Tras veinte años de trayectoria, el cuarteto se convierte en un colectivo musical, integrado por cuatro cuartetos: saxofones, percusión, voz y cuerdas, lo que lo hace único en el mundo. Actualmente los integrantes del cuarteto de saxofones son Koen Maas (soprano), Roeland Vanhoorne (alto), Piet Rebel (tenor) y Raf Minten (barítono). Desde su formación como ensemble, Blindman ha seguido desarrollando sus espectáculos de forma creativa, colaborando con otras disciplinas artísticas, y teniendo en cuenta elementos visuales y auditivos de importante consideración.

<sup>86</sup> Web oficial Blindman

Otro cuarteto con una gran proyección sobre el escenario es **Les DéSAXés**<sup>87</sup>. Este cuarteto de origen francés se mueve por teatros y salas de concierto presentado un espectáculo completo de “humor musical”, para todos los públicos. Su nombre, que también hace honor a la película americana de John Huston del 1961, se propone en 1994. Desde su nacimiento han representado más de 1500 espectáculos, recibiendo diversos premios, como el del Festival d’Humour de Saint-Gervais. Sus integrantes son Samuel Maingaud (saxofón alto y soprano, premio del CNSM de Paris en 2004), Michel Oberli (saxofón tenor, medalla de oro en el CNR de Versailles), Guy Rebreyend (saxofón soprano y alto, medalla de oro en CNR de Lyon y alumno de Claude Delangle), Frédéric Saumagne (saxofón barítono, medalla de oro en los CNR de Boulogne-Billancourty). Los intérpretes desempeñan completamente el rol de músicos y actores, representando una auténtica trama musical, y contando con la escenografía y *atrezzo* adecuado. En su reciente producción “*sea, sax and fun*”, proponen la representación de un viaje en barco por el mundo, con aire cómico, visitando diferentes tipos de músicas que pasan por el jazz, reggae, clásica, o *chanson* francesa. Para conseguir este resultado original, ha sido necesario, además de los cuatro músicos, un equipo técnico propio en el que se incluye director de escena (Philippe Martz), técnicos de luces y sonido, y personal relacionado con la distribución del espectáculo.

---

<sup>87</sup> Web oficial Les DéSAXes



5.3.7.3. Fotografía de DéSAXés durante uno de sus espectáculos. Adaptado de su web oficial.

A nivel solista destacan otras figuras que han apostado por la creatividad y la innovación en el repertorio y la escenografía, huyendo de los límites del repertorio clásico del saxofón. Una de ellas es el conocido como **Pedro Saxo**<sup>88</sup>, saxofonista español quien saltó a la fama tras su participación en el espectáculo televisivo (*GOT TALENT*) presentando algunas composiciones propias de un estilo musical y *performativo* muy original. Desde ahí, continuó su trayectoria musical investigando en nuevas formas de interpretación, imitación de sonidos, y músicas del mundo, y trabajando con actores profesionales para profundizar en el mundo de la *performance*. Así, desarrolla temas propios, utilizando todos los recursos del saxofón y su cuerpo, describiendo sonoridades y atmósferas originales. Con todo ello, ha conseguido desarrollar una línea propia, manifiestamente fuera de la línea de estudio que se sigue en los conservatorios tradicionales (al menos de España), desarrollando parte de su carrera en los EE.UU. Además ha participado en numerosos festivales y conferencias alrededor del mundo y recientemente ha sido invitado a presentar su proyecto dentro del prestigioso curso internacional de saxofón GAP, en Francia.

<sup>88</sup> Web oficial Pedro Saxo

Por otro lado, Philippe Geiss<sup>89</sup> es un saxofonista, compositor y pedagogo, que abarca diferentes ambientes y estilos musicales. En cuanto a su perfil pedagógico, actualmente es profesor en el conservatorio y academia superior de música de Strasbourg. Como intérprete, él mismo se define como un especialista del “*crossover*”, interesado igualmente por el repertorio clásico, el jazz o la fusión con nuevas músicas. Interesado también en la faceta musical escenográfica, ha obtenido el premio a la mejor música de escena en el *Festival d’Avignon*, por “*La légende des siècles*” de Victor Hugo. Como compositor, su música está a caballo entre la “música contemporánea, el swing del jazz y el exotismo de las músicas del mundo”.<sup>90</sup> Es por ello que su música ha sido interpretada por Brandford Marsalis, Nederland wind ensemble o cuartetos de saxofones como Habanera o Diastema. Sus trabajos son publicados en editoriales prestigiosas como Robert Martin, Billaudot o Leduc, ésta última recientemente presentando *Blue balafon*, una versión revisada del *Balafon* de Christian Lauba en colaboración con el compositor. Su entrega por el instrumento en todos sus campos lo ha llevado a candidatarse y conseguir la celebración del próximo congreso mundial de saxofón en Strasbourg del 9 al 14 de julio de 2015.

---

<sup>89</sup> Web oficial Philippe Geiss

<sup>90</sup> Ibid.

## 6. Proyecto musical multidisciplinar para saxofón

### 6.1 Punto de partida para la elaboración del proyecto

El objetivo de este punto es la elaboración de un proyecto de recital de saxofón con elementos multidisciplinarios. Para ello, serán tenidas en cuenta las conclusiones que se desprenden de toda la investigación anterior, en las que destacan a modo de esquema las siguientes:

- Elaborar un recital que supere el formato estándar de concierto tradicional, que integre elementos visuales.
- Integrar los elementos escenográficos del repertorio como parte de la música, y no como un añadido.
- Intentar evitar el discurso unilateral músico/público en el proyecto de recital, y en la medida de lo posible buscar un espacio de concierto flexible y versátil.
- Integrar las nuevas tecnologías en la elaboración del proyecto.
- Trabajar con compositores para la elaboración de repertorio nuevo, documentando el proceso desde el origen al estreno; así como con otros profesionales de diferentes disciplinas artísticas dispuestos a colaborar con este proyecto.

### 6.2 Estudio de referencias

Durante la elaboración de la tesis, han sido numerosos los vídeos, proyectos, documentales o conciertos en relación a ella, que se han visualizado. Puesto que el objetivo final del trabajo es la elaboración de un proyecto, es necesario analizar parte de ellos, pues de algún modo aportarán una referencia directa al futuro proyecto. Para concretar información acerca del material visualizado, se han

seleccionado los cinco proyectos que, bajo mi punto de vista, poseen un factor especialmente interesante u original que puede ser aprovechado de forma directa (técnica o estéticamente) a mi proyecto vinculado al saxofón. Los cinco proyectos seleccionados se detallan a continuación.

Nombre del proyecto: **SYN-Phon ( Graphic notation)**

Autor: Candas Sisman, "Graphical notation" y composición. Candas Sisman ha sido artista en residencia del Budapest Art Residence en 2013, en donde elaboró este proyecto junto a los músicos Barabás Lőrinc (trompeta) y Ölveti Mátyás (cello).

Lugar: Budapest Art Factory (BAF) 2013. *Performace* en directo: 29 de junio de 2013.

Enlaces web: <http://vimeo.com/74431122> / [csismn.com/SYN-Phon](http://csismn.com/SYN-Phon) (accedido en 5/6/2014)

Descripción:

El artista experimenta en sus trabajos con la esencia de la comunicación y la lingüística, y los elementos que constituyen el lenguaje. En este proyecto el artista distingue los elementos propios de la lingüística visual y de la sonora, y los pone en práctica sincronizados a través de gráficos en blanco y negro en movimiento sobre un esquema temporal, en donde el punto temporal lo marca una línea roja. Para el público que no tenga conocimientos musicales, puede ser una forma muy simple de comprender cómo están funcionando las masas sonoras, y cómo se van desplazando en función del tiempo.

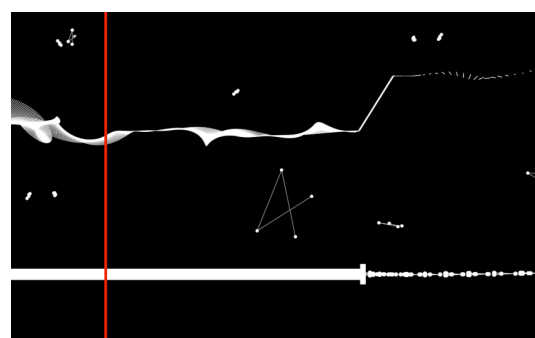
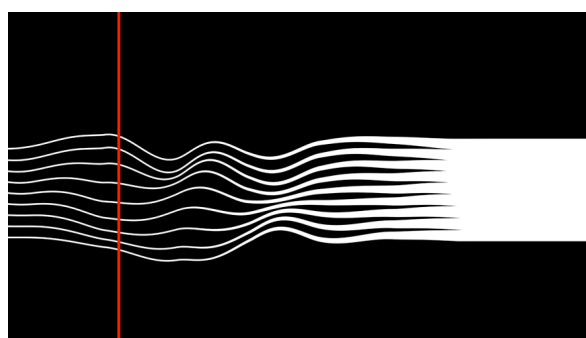
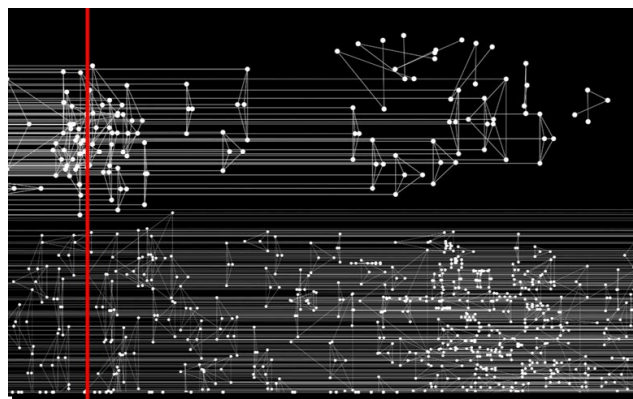


Fig 6.2.1. Imágenes del proyecto SYN-Phon - Graphic notation. (adaptado del vídeo original).

Nombre del proyecto: **Live Visual Music test**

Autor: Natan Sinigaglia (artista visual y sonoro)

Este artista investiga en muy diversos proyectos las conexiones visuales y sonoras a través de sus vídeos con gráficos. A parte del *Live Visual test*, son muy interesantes otros trabajos del mismo artista que pueden ser visualizados en su página web personal, destacando una *performance* visual sobre música para piano de Ravel interpretada en directo.

Lugar: proyecto de muestra de su trabajo publicado en internet

Enlaces web: <http://vimeo.com/22778194> (accedido en 5/6/2014)

Descripción:

Este artista posee amplia experiencia en música y programación de gráficos que funcionan a tiempo real. Su temática explora las infinitas interconexiones entre sonido e imagen a través de lienzos creados donde ambos lenguajes pierden sus fronteras y comparten formas y significados. En este proyecto, las notas producidas por el sonido de un saxofón se transforman en diferentes y en diferentes posiciones, en función del altura de la nota. Los colores se establecen según una paleta definida previamente, e incluso se difuminan los tonos a medida que la dinámica de la nota decrece. Todos estos gráficos van apareciendo en tiempo real con la nota que suena, y se mueven hacia la izquierda siguiendo una línea temporal. El lenguaje visual que consigue define muy bien las características sonoras a través de la imagen, y produce un resultado estético muy efectivo y ameno para el oyente.

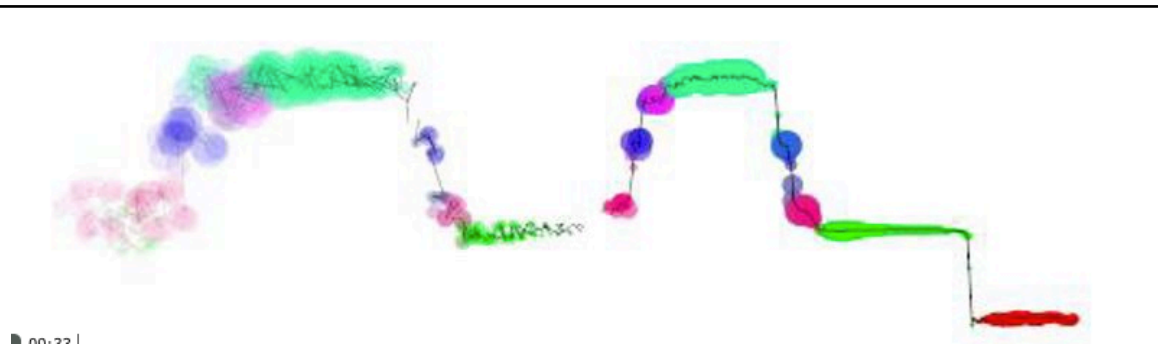


Fig 6.2.2. Imágenes del proyecto "Live Visual Music test" (adaptado del vídeo original)

Nombre del proyecto: **Live Suero + DSK**

Autores: Carlos Suero (DJ) y Esferobite DSK (artes visuales)

Lugar: Sala Sirroco Lounge, Madrid. Concierto realizado el 22 de febrero de 2013.

Enlaces web: <https://www.youtube.com/user/Esferobite> (accedido en 5/6/2014)

Descripción:

Esferobite DSK realiza vídeos en directo acompañando la música electrónica de DJs. Es interesante cómo en este caso se utilizan imágenes reales, tratadas según parámetros estéticos (en este caso en blanco y negro, y con ruido), y se mezclan siguiendo el ritmo de la música. Los patrones de repetición del sonido pueden verse reflejados en la imagen con la repetición de esta una y otra vez, hasta que aparece un cambio. En concreto, se ve a través de las imágenes de trenes avanzando (aproximadamente entre el minuto 2:25-5:00), así como en las imágenes entre los edificios del minuto 8:00. Este tipo de visualizaciones se realizan con software avanzado, entre otros, con *After effects* de Adobe.

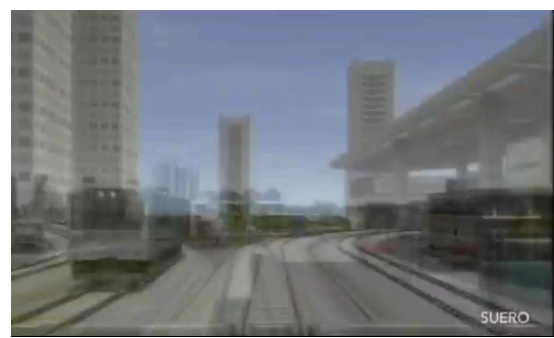


Fig 6.2.3. Imágenes del proyecto "Live Suero + DSK" (adaptado del vídeo original).

Nombre del proyecto: **Silence must be (Thierry de Mey) by Jean Geoffroy**

Autores: Thierry De Mey (composición) y Jean Geoffroy (Performance)

Lugar: Obra interpretada por Jean Geoffroy en diversos recitales, conciertos y festivales. Este vídeo está recogido la página web oficial del percusionista.

Enlaces web: <http://www.youtube.com/watch?v=azzYVclyAXs> (accedido en 5/6/2014)

Descripción:

El interés de este proyecto reside en múltiples aspectos, como la idea de la obra, el resultado final, la teatralidad que precisa, y concretamente en este vídeo, la perfecta puesta en escena con Jean Geoffroy como intérprete. *Silence must be*, de Thierry De Mey, una obra para director solo. Los gestos del director sobre el escenario se vuelven la “música” en esta obra, y la música, pregrabada, encaja perfectamente con las indicaciones de éste convirtiéndose en un “todo audiovisual” para el público. En el vídeo la escenografía es sencilla pero muy efectiva. Todo oscuro, ropa negra en el intérprete, apenas luces exceptuando la que ilumina las manos, las cuales son el centro de atención al convertirse en protagonistas musicales.

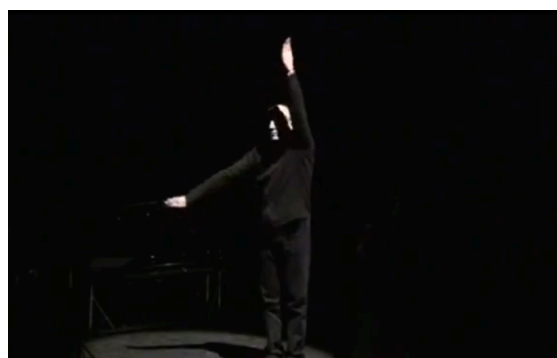


Fig 6.2.4. Imágenes del proyecto “*Silence must be*”, by Jean Geoffroy (adaptado del vídeo de referencia).

Nombre del proyecto: **“WhatWALL?”**

Autores: Ken Ueno, composición y proyecto.

Brian Sacawa, saxofón, y Johnny Dekam, vídeo.

Lugar: 2011, Duderstadt Center Video and Performance Studio (Michigan, EE.UU.)

Enlaces web: <http://vimeo.com/137047> (accedido en 5/6/2014)

Descripción:

Este proyecto vincula saxofón, música electrónica y vídeo en una puesta en escena conjunta muy bien enlazada. La composición, basada fundamentalmente en el lenguaje extendido del saxofón, se refuerza con el uso de electrónica en vivo. A la vez, un vídeo es creado en directo sólo con colores y texturas abstractas que reaccionan al sonido, y el juego de luces está completamente vinculado a la música y a la imagen. Sobre el escenario solo una persona, el intérprete de saxofón, sin apenas movimiento, pero el juego de luz y sonido se extiende por todo el escenario y sala envolviendo al oyente.



Fig 6.2.5. Imágenes del proyecto *“WhatWALL?”* (adaptado del vídeo original).

### 6.3 Planteamiento del proyecto musical multidisciplinar sobre el repertorio de saxofón

Definir el repertorio constituye el siguiente punto a concretar. Pero a su vez, éste viene definido por circunstancias académicas, personales y temporales. En función de las posibilidades existentes, finalmente el trabajo se centra en tres caminos:

- Composición, desarrollo y estreno de una obra de nueva creación. Como intérprete, participar en este hecho colaborando con el compositor, representa todo camino de aprendizaje, y a la vez de realización profesional. Para ello, Danilo Casti, compositor y alumno de la ESMAE en 2012-2013, colaborará conmigo y con Manu Alcaraz en el desarrollo de *The Sound of Broken Water*.
- Creación de un vídeo artístico para la obra de Jacob T.V: *The Garden of Love*. Este fue el “estudio de caso” planteado en la propuesta de esta tesis durante el curso pasado. Es por ello que forma parte de la investigación y también lo hará del proyecto final.
- Adaptación sonora al espacio y creación visual en directo sobre la *Sequenza VIIIb* de Berio. Tras analizar, entre otros muchos, los proyectos descritos en el punto anterior,<sup>91</sup> esta obra sería una obra apropiada para la experimentación de la puesta en escena, y de la creación de gráficos que de una forma visual profundicen en la comunicación música/público.

---

<sup>91</sup> Ver capítulo 6.2 Estudio de referencias

## 6.4 Documentación del proceso de desarrollo del proyecto

### 6.4.1 Composición y estreno de “*The sound of broken water*”

La composición del italiano Danilo Casti,<sup>92</sup> *The sound of Broken Water*, ha sido un proyecto conjunto, que ha contado con mi participación en el desarrollo, escritura e interpretación de la parte de saxofón, así como la de Manuel Alcaraz (estudiante de percusión en Esmæ) en la de percusión. La idea original surge de la participación de los tres en el proyecto *A Flauta mágica: a historia verdadeira*, que tuvo lugar en junio de 2013 en la Esmæ, y que supuso el estreno de cuatro obras de alumnos de este centro, entre ellos de Danilo, junto al Ensemble ID de música contemporánea, con un cuarteto de saxofones como solista (del que yo formaba parte). El positivo resultado final propició que Danilo Casti aceptase colaborar con esta tesis, trabajando en una nueva pieza que incluyese desde el inicio un elemento visual. El interés de Danilo por el dúo de saxofón y percusión In\_Keys, que formamos Manuel y yo, fue el punto de partida para esta obra de formación variable, que puede configurarse para sólo electrónica, electrónica y saxofón, electrónica y percusión, o electrónica, saxofón y percusión.

En el proceso de composición de la pieza intervinimos activamente Manuel y yo. Danilo residía en Cagliari (Italia) desde el inicio del proceso, en septiembre de 2013; se comunicaba con nosotros a través de videoconferencias frecuentes y pudimos reunirnos en Porto en dos ocasiones. El proceso comenzó con la idea inicial de Danilo, basada en un mar helado, que produce sonidos impredecibles, inestables, creando una atmósfera sonora “congelada” pero cambiante. Tras su primer boceto de la electrónica, Manuel y yo estudiamos su boceto de electrónica, y

---

<sup>92</sup> Un breve currículum está recogido en los Anexos

trabajamos conjunta e individualmente en la creación de sonidos y efectos muy diversos que pudieran encajar sobre ella. Gracias a la colaboración del profesor Fernando Ramos, realizamos grabaciones de estas propuestas sonoras que posteriormente fueron analizadas por Danilo. El método utilizado por el compositor, fue analizar con software especializado las frecuencias de estos sonidos, viendo cuáles eran las predominantes, y después situarlos a lo largo de la electrónica creando un significado musical. Se realizaron varias correcciones, y posteriormente se buscaron diversas alternativas en cuanto a su escritura, buscando una notación no convencional para estos efectos. En el caso del saxofón, se consultó diversa bibliografía relacionada con efectos y multifónicos, especialmente la de autores como Daniel Kientzy o Marcus Weiss, y se vinculó ésta con una alternativa de notación propia, dejando libertad al intérprete para usar alguna de las publicadas o escoger la suya.

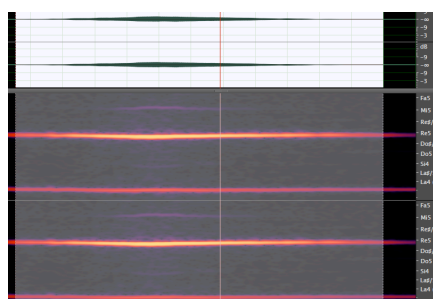


Fig 6.4.1.1. Análisis de los efectos y multifónicos creados y grabados sobre la idea original de "The Sound of Broken Water" (octubre 2013).

#### Sax Soprano Effects notation

Multiphonics

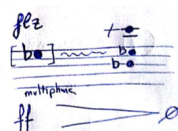


Fig 6.4.1.2 Posibilidades de representación de multifónicos y otros efectos empleados en la voz del saxofón.

Finalmente, el estreno de la obra tuvo lugar en el Conservatorio de Cagliari, el 2 de diciembre de 2013 para el cual el dúo In\_Keys viajó y participó en ensayos, grabación, estreno y concierto posterior. La interpretación con video, fue realizada por primera vez en el teatro Helena Sá e Costa el 7 de mayo de 2014, en el

concierto que el dúo In\_keys realiza para Euroclassical. El vídeo transforma en imágenes de texturas en blanco y negro lo que está sucediendo en la electrónica, reaccionando directamente con la música que capta. A través de imágenes abstractas, consigue transmitir las interferencias y ruido sonoro, así como la idea de impredecibilidad e inestabilidad del concepto musical.



Fig 6.4.1.3. Imágenes del concierto post-estreno en Cagliari (Italia) de “The Spund of Broken Water” (Danilo Casti, 2013). Dúo In\_Keys (Patricia Cadaveira y Manu Alcaraz) y electrónica en vivo de Danilo Casti. 3 de Diciembre de 2013, Cagliari.

La puesta en escena de esta obra debe estar en relación con el significado y elaboración de la misma. El rol del intérprete en ella tiene poco que ver con el de una obra de repertorio “tradicional”. En *The Sound of Broken Water* la finalidad del músico es “colorear” la electrónica, fundirse con ella. Los músicos constituyen la parte “real” y en vivo de la obra, que es sustancialmente electrónica. En ningún caso deben poseer una postura protagonista sobre el escenario, más todavía cuando esta se acompañe de la proyección. Lo que se pretende en la interpretación es crear un ambiente, una sensación que consiga trasladar al oyente al mundo de hielo imaginado por el compositor a través de la electrónica y la música en directo. Por ello, en ningún caso el músico en sí mismo debe tener un papel protagonista sobre el escenario.



Fig 6.4.1.4 Puesta en escena de “The Spund of Broken Water”, (Danilo Casti, 2013), en el concierto para Euroclassical del Dúo In\_Keys (Patricia Cadaveira y Manu Alcaraz), el 7 de Mayo de 2014 en el Teatro Helena Sá e Costa.

#### **6.4.2 Realización del vídeo para “The Garden of Love”**

*The Garden of Love* es una obra para saxofón soprano y *soundtrack* creada en 2001 por el compositor holandés Jacob Ter Veldhius, más conocido como Jacob TV (1951-). Este compositor suele sugerir elementos escenográficos en sus obras, como el uso de cierta vestimenta o la colocación en el escenario, así como recomendar la proyección de vídeo con alguna de sus obras.

Esta pieza de vanguardia está basada en un fragmento del poema de William Blake’s escrito en 1794, lo que la conecta directamente con otra disciplina artística, la literatura. El poema es el siguiente:

### ***The Garden of Love***

*I went to the Garden of Love,  
And saw what I never had seen;  
A Chapel was built in the midst,  
Where I used to play on the green.  
And the gates of this Chapel were shut,  
And 'Thou shalt not' writ over the door;  
So I turned to the Garden of Love  
That so many sweet flowers bore.  
And I saw it was filled with graves,  
And tombstones where flowers should be;  
And priests in black gowns were walking their rounds,  
And binding with briars my joys and desires.*

Musicalmente, la pieza se compone de breves melodías de soprano que se reparten interrumpidamente a lo largo de la pieza sobre las distintas secciones de la grabación o *soundtrack*. Este último, comienza con la lectura del poema descrito, y a continuación entremezcla palabras del poema, melodías y sonidos de la naturaleza, en especial de pájaros. En cuanto a la puesta en escena, esta obra cuenta con un vídeo realizado por Amber Boardman. Tras la conferencia ofrecida por el propio compositor en la Esmae durante la International Saxophone Week de noviembre de 2012, en la que valoraba positivamente las intervenciones y *performances* creadas sobre sus obras (poniendo como ejemplo colaboraciones entre pintores y saxofonistas que él mismo pudo ver en un viaje a Japón), surge la idea de crear un nuevo vídeo para esta obra.

La idea fue la de poner en práctica en esta obra una nueva visión del mensaje a través de los ojos de las artes plásticas y el vídeo. Para ello, dos artistas expertos en cada una de las disciplinas como son Lara Pintos (artes plásticas) y

Guillermo Arias-Carbajal Alonso (cine)<sup>93</sup> han colaborado conmigo en este trabajo sobre la música de Jacob T.V. El resultado es una videocreación vinculada al *tape*, en la que dan forma a las sensaciones que les sugiere esta pieza y aportan una particular visión de lo que podría ser el *The Garden of love* actual. Para ello, lo trasladan a La Coruña, mi ciudad natal, donde representan un jardín que combina la belleza del mar con el asfalto de la ciudad, y donde las muestras “muertas” de amor se recogen en las imágenes de antiguos portales y *graffitis* sobre muros. Todo ello enlazado con la imagen de la escritura real con acuarelas del poema, palabra a palabra, haciendo coincidir el texto con la insistencia de ciertas palabras en la música. A continuación se muestra el texto justificativo de los artistas acerca de su obra:

Tras la lectura del poema de William Blacke, y sin querer alejarnos totalmente de su significado, hemos intentado hacer una nueva relectura de esas palabras, teniendo en cuenta globalmente la pieza hablada que acompaña a la música que suena. De hecho, creemos que el poema puede ser una excusa para la expresión visual de este video. El saxofón lleva un peso principal y deseamos enfatizar ese protagonismo y el de la solista que en este caso interpreta la pieza: Patricia Cadaveira. Hacemos referencia a paisajes urbanos y naturales que tienen una relación directa con ella, por pertenecer a su ciudad de origen, A Coruña, situada en la costa del noroeste de Galicia (España). William Blake trata el tormento que le produce encontrarse con un jardín donde jugaba de niño convertido en cementerio, lleno de tumbas y en medio de una presión social que beta el disfrute amoroso entre personas. El mar que rodea A Coruña es un gran cementerio,

---

<sup>93</sup> Un breve currículum de los artistas está recogido en los Anexos

sus aguas se han llevado muchas vidas y a la vez es una continua fuente de vitalidad. Queremos representar así el cementerio del que habla Blake, pero mostrando una visión esperanzadora con la búsqueda de la belleza de las imágenes. Todo esto combinado con otras imágenes urbanas, que implican los recuerdos y sentimientos de las personas, como portales antiguos, *graffittis* con declaraciones de amor en los muros.<sup>94</sup>

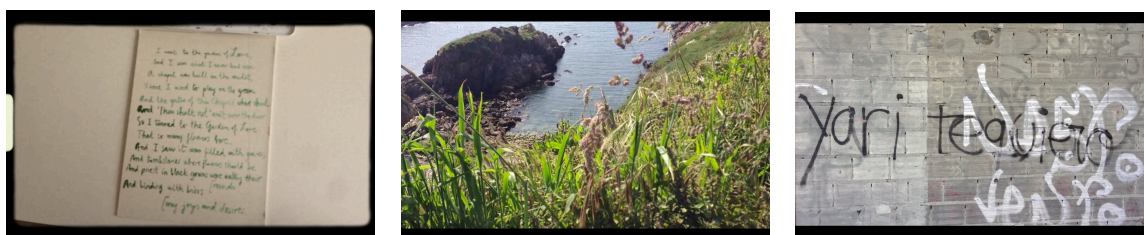


Fig 6.4.2.1 Imágenes de Vídeo desarrollado para “Garden of Love” de Jacob T.V., por Lara Pintos y Guillermo Arias-Carbajal en colaboración con Patricia Cadaveira. De izqda. a dcha. imágenes de la escritura del poema, el mar de La Coruña y la naturaleza de la zona, e imágenes de graffitis de tema amoroso de las calles de la ciudad.

### 6.4.3 Espacialización sonora de la “Sequenza VIIb” de Luciano Berio

La *Sequenza VII* para oboe de Luciano Berio fue compuesta en 1969, y revisada en el 2000, dedicada al célebre oboísta Heinz Holliger. En 1993, Claude Delangle adaptó la obra para el saxofón soprano, bajo la supervisión del propio Berio (que según recogen varios documentos, declaró preferirla sobre la original) publicándose la versión de saxofón de la *Sequenza VIIb* en Universal Edition. En 1975, Berio escribió un acompañamiento de cuerdas para ésta, *Chemin IV*. Manteniendo intacta la parte del oboe (a excepción de concretar el ritmo), las cuerdas que acompañan la secuencia dan una mayor profundidad a la parte del solo, en un intento de aumentar la exploración sonora que el propio Berio define

<sup>94</sup> Lara Pintos y Guillermo Arias-Carbajal, mayo 2013. Publicado en la propuesta de esta tesis realizada en el curso 2013-2014.

como “una exploración creativa de la composición, y al mismo tiempo un análisis comentario y extensión de la original”.<sup>95</sup>

La *Sequenza VIIIb* podría ser percibida como una variación sobre una única nota, el “Si natural” (do# del saxofón soprano). La base de la obra es la exploración de las digitaciones enarmónicas, multifónicos y articulaciones del instrumento, que juegan con una dinámica que cambia de manera frenética. La escritura de la obra, desde su versión original de 1969, consiste en trece líneas de trece compases, en donde los compases indican su duración en segundos. No hay compás, y las figuras rítmicas aparecen solo en ocasiones, combinándose con notación libre. Esto tiene que ver con la idea del resultado sonoro que procuraba el compositor. La obra alterna bloques más libres, con otros más rítmicos, que en global pueden agruparse y dividir la obra en tres grandes secciones. Las pausas, ya sea con notas mantenidas durante varios segundos, o con fermatas medidas (que son en sí silencios mantenidos), se intercalan en la obra y se aprovechan para percibir las resonancias que se producen.

La interpretación de la obra se acompaña de la frecuencia del “Si 3” sonando a lo lejos, lo cual se entremezcla con las resonancias del instrumento, y poco a poco va convirtiendo las “resonancias que se producen en el espacio” en el centro de atención para el oyente. Para espaciar sonoramente estas resonancias, en este proyecto se ha substituido la frecuencia simple de un “Si”, por una nueva pista elaborada con los elementos principales del acompañamiento de cuerdas que propone Berio en su *Chemin IV*. Así, se ha creado una nueva pista de audio que

---

<sup>95</sup> Web oficial Berio - notas sobre Chemin IV (<http://www.lucianoberio.org/node/1349?346997434=1>)

respetar el “diapasón de Si” como principal elemento, pero que crece en textura a lo largo de la obra reforzando la parte de la voz solista, mientras varía con las posibilidades del estéreo, jugando con espaciar las resonancias por la sala. Para la manipulación y elaboración de este material sonoro se ha utilizado el software *Ableton Live*.

De esta forma, en la interpretación de la obra el “espacio físico” entra a formar parte de la misma, a la vez que las texturas sonoras de las cuerdas *Chemin IV* enfatizan las resonancias que se esparcen por la sala. Esta manipulación del material no está lejos del pensamiento del propio Berio, quien afirmó sobre su *Chemin IV*:

Why this insistence on elaborating and transforming again the same material? It is, maybe, a tribute to the belief that a thing done is never finished. Even the “completed” work is the ritual and the commentary of something which preceded it, of something which will follow it, as a question that does not provoke an answer but a commentary, and another question.<sup>96</sup>

#### **6.4.4 Creación en vivo de un vídeo gráfico sobre la “Sequenza VIIb”**

Los elementos multidisciplinares forman parte de la *Sequenza VII* desde el momento en que Berio juega con las resonancias en el espacio, o cada secuencia es introducida por un texto de Edoardo Sanguineti, poeta amigo de Berio, que dedica a la *Sequenza VII* “tu perfil es mi paisaje frenético; mantenido a distancia es un falso fuego de amor que es mínimo: está muerto”.

---

<sup>96</sup> Web oficial Berio, notas sobre *Chemin IV*.

En consonancia con los proyectos que han sido analizados en la elaboración de esta tesis,<sup>97</sup> la creación de un vídeo que recoja el sonido y lo transforme en elementos gráficos en tiempo real, es un elemento interesante en la interpretación de la *Sequenza VII*. Precisamente por tratarse de una obra que parte de una única nota, el Si (do# en soprano), para explorar todo tipo de sonoridades en el instrumento, traducir esto de manera visual resultará interesante e ilustrativo para el público. Para ello se pide la colaboración de Laetitia Morais, artista gráfica especializada en vídeo, que trabajó conmigo en la elaboración de este proyecto. Distintas posibilidades fueron analizadas y experimentadas, optando finalmente por una imagen gráfica de fondo gris claro, con una línea negra que transformaba en movimiento en 3D las inflexiones sonoras del saxofón, desde el sonido o no sonido, la frecuencia del mismo, *slaps*, multifónicos, trinos, y notas prolongadas.

## 6.5 Recital final: Selección del repertorio y puesta en escena

El repertorio que compone el recital final, y supondrá la base del proyecto multidisciplinar, es el siguiente:

- **The sound of Borken Water - Danilo Casti**
- **Sequenza VIIIb - Luciano Berio**
- **Garden of Love - Jacob T.V.**
- **Dmaathen - Iannis Xenakis**

---

<sup>97</sup> Ver capítulo 6.2 Estudio de referencias de esta tesis.

Las tres primeras obras han sido abordadas durante la fase de desarrollo multidisciplinar de esta tesis (ver capítulo anterior). La última, ha sido seleccionada porque encaja dentro de la estética del recital, y su compositor, Iannis Xenakis, es un ejemplo de multidisciplinariedad en la música. Realizada por mi parte la transcripción del original de oboe para saxofón soprano, a lo largo de este curso académico, junto al percusionista Manuel Alcaraz, ha sido interpretada y trabajada con diferentes profesores, como Fernando Ramos, Miquel Bernat, o Claude Delangle, este último profesor de saxofón en CNSMP, durante la *International saxophone week* celebrada en Esmæ en enero de 2014.

La selección del espacio de concierto está condicionada por diversos aspectos. Por un lado los tecnológicos, como es el contar con la tecnología necesaria para la música electrónica y la proyección de video. Por otro lado el traslado de instrumentos es otro factor condicionante, pues para este recital se precisa un gran set de instrumentos de percusión. Además, deberá contar con unas características de luz especiales para la proyección del vídeo y puesta en escena de las obras, por lo que el espacio deberá contar con luz regulable y tener posibilidad de poner la sala prácticamente a oscuras. Finalmente, el espacio seleccionado para este recital ha sido el “Café Concierto” de la Esmæ.



*Fig 6.5.1. Café-concierto de la ESMAE. Emplazamiento del recital final de máster.*

La idea estética global del concierto es la de integrarlo en el espacio y dar cierto ambiente de “café” al recital, en lugar de querer transformar el café-concierto en un auditorio o teatro. Esto encaja con los nuevos conceptos de concierto estudiados, y supone una apuesta por reformular el espacio de concierto:

- Se posicionan las mesas sueltas, y las sillas a su alrededor (en lugar de hileras de sillas como si de un auditorio se tratase). Esto elimina la “unidireccionalidad” oyente-músico de los espacios de concierto tradicionales, a la vez que relaja el ambiente de la sala aportando un aire más relajado para el público, sin restar comodidad ni calidad en la escucha.
- Se transforma la sala en un auténtico café-concierto. Se decora el espacio con esta idea, introduciendo alguna planta e iluminando las mesas con velas para dar un ambiente tranquilo, mientras que los programas de concierto se diseñan y se sitúan sobre las mesas dando impresión de una carta o menú. Se ofrecen algunos chocolates y bebidas al público para crear condiciones más relajadas y amenas.

- Las posibilidades de luz juegan un factor muy importante, intentando sumergir al oyente en una atmósfera completamente audiovisual, y usando las más adecuadas para no interferir en la visualización de los videos.
- Los intérpretes pueden moverse dentro de todo el emplazamiento, evitando crear un “escenario” único para todo el recital, limitados únicamente por los instrumentos de percusión y el material técnico de cables y micrófonos.
- Los instrumentos de percusión se configuran desde un inicio de manera que se distribuyan los dos sets (uno por cada obra) en emplazamientos diferentes.
- Se invita al concierto a mucha gente, de muy diversa formación y extracto social, relacionada o no con la música. Una de las ideas de este proyecto es acercar la música contemporánea a personas que no están en contacto habitualmente con ella, por lo que fueron invitados un grupo de personas de un programa de ayuda a los “sem-abrigo” de Porto.

## 6.5 Sensaciones recogidas

Tras el recital, las sensaciones propias fueron muy positivas. La decoración del café-concierto, el juego de las luces y la distribución del espacio crearon las condiciones de acogida para el público que se deseaban. La tecnología necesaria para la proyección de vídeo y mezcla de sonido funcionó correctamente y mi sensación sobre el escenario fue cómoda en todo momento.

Al finalizar, pude conversar con muchos de los asistentes que valoraron muy positivamente el uso de vídeo en combinación con la música. Como sensación general, pude comprobar por comentarios recibidos que la acogida del recital fue

muy buena, aun cuando no todos los asistentes tenían conocimientos de música, o tenían hábito de asistir a recitales instrumentales o de oír música contemporánea para saxofón. La interpretación de la *Sequenza VIIb* suscitó especial interés en cuanto a su realización musical y visual. Como resumen, quiero incluir dos comentarios que recibí por escrito sobre el recital, de dos personas “espontáneas”, es decir, sin relación profesional o de amistad conmigo, y que para mí refleja el objetivo de conseguir la comunicación con el oyente a través de la música contemporánea para saxofón mediante el recital elaborado:

- Rodrigo Orviz (Estudiante de primer curso de Clarinete de la ESMAE): “diría que fue un recital de ‘arte contemporáneo’ llamativo. [...] Una buena dinamización entre la interpretación instrumental y la buena selección de repertorio con electrónica y audiovisuales, hace de este recital una buena muestra del repertorio contemporáneo en el saxofón”.
- João Antonio Rocha (Beneficiario de uno de los programa de ayuda a *sem-abrigo*): “ontem fiquei muito emocionado com esta linda musica. Entrou-me alma”.

## 7. Conclusiones

El estudio del “estado del arte” y la elaboración de la información me ha permitido ver el camino que han seguido los elementos escenográficos en la música, especialmente a través de los proyectos artísticos multidisciplinares. No menos importante es la información extraída de la evolución del teatro musical, un género que, según mi opinión, evoluciona de forma muy similar al musical, si podemos comparar de algún modo las grandes producciones de musicales con los programas sinfónicos de las importantes salas de concierto, o establecer similitud entre el mundo del “Off-Broadway” y los estilos musicales más contemporáneos, alternativos o arriesgados.

En lo referente al repertorio de saxofón, me ha resultado especialmente interesante analizar el “porqué” de los elementos escenográficos, el “cómo” aparecen y la influencia que pueden tener en el espectador. Entiendo que hay diferentes intenciones por parte del compositor al usar estos elementos, y comprendo mejor la escritura de Kagel o el significado de las coreografías de Stockhausen, por ejemplo. He observado que estos elementos pueden integrar la música y convertirla en algo más amplio, sin ser un relleno o adorno; pero existen muchas vías diferentes para hacerlo. Personalmente, de todo el repertorio analizado, he querido escoger para mi recital aquel con el que me siento identificada, y no hacer de un concierto una muestra de estilos, sino sólo seleccionar el que de algún modo encaje con mi idea de recital final, tanto por lenguaje como por significado. He comprendido que es tarea del intérprete, como comunicador, hacer llegar el mensaje musical al público, lo que a menudo en la música de

contexto contemporáneo para saxofón se hace complicado. Si comparásemos la música con el cine, se sabe que con casi total certeza, una persona que solo viese cine clásico, y visualizara una película actual o un videoclip, no comprendería absolutamente nada. Tal vez en música se frecuente descuidar generalmente este código discurso-oyente, y podría funcionar mejor con más información, o simplemente con una puesta en escena acorde a la estética y mensaje de la obra.

He querido reflexionar en esta tesis sobre el concepto y fórmula de concierto, y en la exploración de nuevos métodos de la música en vivo, porque me parece esencial recordar que el músico finalmente se comunica con el público, y por ello debe tener en cuenta “cómo” lo va a hacer. Concretamente, me ha parecido muy interesante ver que el término “Concert” provenga de la conjugación de *concertare* (Lat: “contend, dispute”) y *consortium* (Lat: “society, participation”), lo que lo vincula directamente con “la sociedad y la participación”, algo que desde mi punto de vista se ha ido abandonando en la música de repertorio clásico y contemporáneo y, a veces, el público casi ha llegado a quedar relegado a un segundo plano, por detrás de la elaboración de los programas. Mi apuesta personal es la de un replanteamiento de la forma de concierto y de interpretación de la música en vivo, que vaya más allá de una simple muestra de las obras a interpretar. De algún modo, me resulta interesante pensar que en el campo de las artes plásticas, la evolución en la técnica abstracta nació como exploración de otros caminos diferentes a la representación fiel, pues ésta ya podía ser conseguida con cámaras de fotos u otros medios tecnológicos. De algún modo, el intérprete que se dispone a interpretar una obra musical ante un público también puede explorar otros caminos pues si la única finalidad fuese la interpretación “perfecta” o “pura” de la pieza, hoy en día parece

más propio buscarlo en CDs u otros medios digitales. Es por ello que la posibilidad de repetir versiones hasta grabar la perfecta en un disco, que casi automáticamente puede ser difundido por todo el mundo, no deja de ser una ruptura conceptual en la labor del intérprete actual. Sin embargo, queda comprobado que la motivación y grado de percepción de un oyente hacia la música pregrabada es menor que la que tiene en “en vivo” de la misma, lo cual debe ser aprovechado por el músico. Así lo han aprovechado muchos de los proyectos visualizados para el elaboración de la tesis, de los cuales cinco han sido analizados en detalle, y que para su puesta en escena incluyen desde complejos software y elementos tecnológicos que se fusionan con los musicales, hasta una simple interpretación a solo con una luz adecuada. El espacio de concierto es otro factor que, si se quiere buscar un formato de concierto distinto, debe ser tenido en cuenta, empezando por evitar abusar del discurso unilateral músico-público y una ordenación espacial donde apenas exista contacto entre ambos. En el fondo, las salas más alternativas no han llegado a variar demasiado este concepto, y podrían generar nuevos formatos teniendo las nuevas tecnologías o los hábitos actuales de la sociedad.

En la elaboración del proyecto, tengo que destacar principalmente el proceso de desarrollo de *The sound of Broken Water*. Tras esta enriquecedora experiencia, estoy todavía más de acuerdo con autores Salzman y Desi que manifiestan la tendencia hacia la creación por parte del músico de la propia música que interpreta. No hay más que ver los pasos de las compañías de danza contemporánea, los de grupos de jazz, o cada vez más ensembles contemporáneos, donde el repertorio creado por los compositores es frecuentemente interpretado por el mismo músico o compositor. Y es que personalmente pienso que el futuro de muchos instrumentos

pasa por aquí, especialmente los que no tienen lugar en el mundo sinfónico y deben labrar su camino de forma más individual. Además, esto supone uno de los pocos momentos donde el intérprete se siente libre a la hora de interpretar. Por otra parte, el poder trabajar con artistas de otras disciplinas para llevar a cabo los elementos visuales, además de aportarme una valiosa experiencia profesional, me ha servido para obtener la visión que estos artistas “no músicos” tienen sobre el repertorio de saxofón trabajado, lo cual me ha aportado una perspectiva diferente como intérprete.

## 8. Bibliografía

- Adlington, Robert. 2000. *The music of Harrison Birtwistle*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Babbit, Milton. 1985. "Who cares if You Listen?". High Fidelity (p.39-40) In Grout & Palisca (1996; traducción 2004). *Historia de la música occidental, 2*. Madrid: Alianza Música.
- Butterworth, Neil. 2013. *Dictionary of American Classical Composers*. Routledge.
- Castelo Alvarez, Bernardo .(1996) *Las primeras vanguardias históricas del siglo XX*. Santiago de Compostela: Tórculo Ediciones.
- Cook, N. (1998). *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Clarendon Press. In Thompson, W. F., Graham, P., & Russo, F. A. (2005). *Seeing music performance: Visual influences on perception and experience*.
- Davidson, Jane (2002, traducción alianza Editorial 2006). *El lenguaje del cuerpo en la Interpretación*. IN Rink, John. *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial.
- Durst, Aaron M (2009). *A descriptive catalog of saxophone compositions of Robert Lemay*. ProQuest LLC.
- Elder, R. Bruce (2008): *Harmony and Dissent: Film and Avant-garde Art Movements in the Early Twentieth Century*. (p.110) Canada: Wilfrid Laurier Univ Press.
- Elger, Dietmar. (2006). *Dadaísmo*. Köln (traducción en Barcelona): Taschen.
- Fusik, James P. 2013. *The Teatrical Saxophone: Visual and Narrative Elements in Contemporary Saxophone Music*. Bowling Green State University.

- Grout, Donald J.; Palisca, Claude V. (1996, traducción 2004). *Historia de la música occidental, 2*. Madrid: Alianza Música.
- Hahn, Patrick (2008): *Etoffe-reste-étoffe De l'utilisation artistique de restes dans un spectacle musical de Georges Aperghis*. Universität zu Köln, Philosophische Fakultät, Musikwissenschaftliches Institut.
- Hann, Peter (2004): *Music and Bauhaus*. IN *Bauhaus Archive Berlin*. The collection. Berlin: Bauhaus Archive Berlin.
- Higgins, Hannah. 2002. *Fluxus Experience*. California: University of California Press.
- Ingham, Richard. 2008. *The Cambridge Companion of the saxophone*. Cambridge University Press.
- Kennedy, Michael (1985, traducción 1994 por Dom Quixote, Lisboa). *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford University Press.
- Lockspeiser, Edward (1978) *Debussy: Volume 1, 1862-1902: His Life and Mind (v.1)* Cambridge University Press.
- Michels, Ulrich. (1992, traducción Alianza Atlas 2003). *Atlas de la Música, II*. Madrid: Alianza Atlas.
- Paull, Jennifer (2007). *Cathy Berberian and Music's Muses*. Switzerland: Amoris international.
- Philip, Robert. 2004. *Performing Music in the Age of Recording*, Yale University Press.
- Prieto Pérez, Santiago (2005). *La Bauhaus: Contexto, Evolución e Influencias posteriores*. Madrid:Universidad Complutense de Madrid.
- Ramírez, J.Antonio; Brihuega, J.; Hernando, J.; Raquejo, T.;Reyero, C.; Sainz, J.; San Martín, F.J.; Solana, G.(2003). *Historia del Arte 4. El mundo Contemporáneo*. Madrid: Alianza Editorial.

- Sadie, Standley (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited.
- Salzman, E. & Desi, Th. (2008). *The New Music Theatre*. New York: Oxford University Press.
- Small, Christopher (1998). *Musicking: The meanings of performing and Listening*. New England: Wesleyan University Press
- Scholes, P. A. (1926). Broadcasting and the future of music. Proceedings of the Musical Association, Fifty-Third Session, 15–37. In Thompson, W. F., Graham, P., & Russo, F. A. (2005). *Seeing music performance: Visual influences on perception and experience*
- Schönberg, Arnold. (1910). Aphorismen, en Die Musik. Berlin: Jahrgahg, vol.36.
- Scoates, Christopher (2003). *Brian Eno: Visual Music*. Chronicle books.
- Scruton, Roger.(1983). *The Aesthetic Understanding: Essays int he Philosophy of Art and Culture*. Londres: Methuen.
- Thompson, W. F., Graham, P., & Russo, F. A. (2005). *Seeing music performance: Visual influences on perception and experience*. Semiotica. 156 (1/4) p. 203-227.
- Whittall, Arnold. 2003. *Exploring Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

## Referencias Web:

- Aperghis, G. (s.f.). En base de documentación para la música contemporánea de IRCAM. Recuperado de <http://brahms.ircam.fr/georges-aperghis> (accedido en 31-7-2014)
- Ball, Malcolm. “*LICHT aus Stockhausen*”. *Web oficial Stockhausen*. Recuperado de [http://www.stockhausen.org/licht\\_by\\_malcolm\\_ball.html](http://www.stockhausen.org/licht_by_malcolm_ball.html) (accedido en 12-3-2014).
- Blog Emusicarte. “El concierto en peligro de extinción”. Recuperado de (<http://blog.emusicarte.es/el-concierto-en-peligro-de-extincion/>) (accedido en 10 -3-2014).
- Benedictus, Leo. (2012, 8 de Mayo). “Was Bianca Jagger wrong to take flash photos at the opera?”. *The Guardian*. Recuperado de <http://www.theguardian.com/culture/2012/may/08/the-new-cultural-rules-audience?uni=Article:in%20body%20link> (accedido en 12-7-2014).
- Chu Covell, G. (2010, octubre). “String Theory 3:viols and violas”. Revista musical *La Folia*. Recuperado de <http://www.lafolia.com/string-theory-3-viols-and-violas> (accedido en 31-7-2014)
- Diario ABC, cultura. (2013, 28 de enero) “Lang Lang: hay cosas que podemos aprender de artistas como Lady Gaga”. *ABC*. Recuperado de <http://www.abc.es/cultura/musica/20130128/abci-lang-lang-sobre-lady-201301281858.html> (accedido en 21/5/2013).

Diario El País (1990, 8 de Noviembre). *Entrevista a Kagel*. Recuperado de [http://elpais.com/diario/1990/11/08/cultura/658018810\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1990/11/08/cultura/658018810_850215.html) (accedido en 12-2-2014).

Diario El País (2008, 18 de septiembre). “Fallece el célebre compositor Mauricio Kagel”. Recuperado de [http://cultura.elpais.com/cultura/2008/09/18/actualidad/1221688808\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2008/09/18/actualidad/1221688808_850215.html) (accedido en 12-3-2013).

Diario La Vanguardia (2013, 4 de junio). “Una exposición traza la historia de la relación entre videarte y la música pop”. Recuperado de <http://www.lavanguardia.com/ocio/20130521/54374263203/exposicion-historia-videoarte-musica-pop.html>

García, Jorge. *El trazo del Jazz en España (El ruido Alegre del Jazz)*. Biblioteca Nacional de España. Recuperado de <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Jazz/resources/img/estudio1.pdf> (accedido en 10-3-2014).

Gillmor, Alan M. (1983). *Erik Satie and the Concept of the Avant-Garde* In *The Musical Quarterly*, vol. 69, No. 1 (Winter, 1983; p.104-119). Oxford University Press. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/741803> (accedido en 27-12-2013).

Globokar, Vinko (s.f.). En *base de documentación para la música contemporánea de IRCAM*. Recuperado de <http://brahms.ircam.fr/vinko-globokar> (accedido en 20-10-2013).

Hahn, Patrick. “Quasi parlando. Intersections for Saxophone and Viola by Georges Aperghis” IN Saxophonemes Association (2009). “Aperghis: saxophone & viola” CD Kairos. Recuperado de [http://saxophonemes.fr/eng.saxophonemes.fr/Aperghis\\_2.html](http://saxophonemes.fr/eng.saxophonemes.fr/Aperghis_2.html) (accedido en 31-7-2014)

Henahan Donal (1990, 15 octubre) “Leonard Bernstein, 72, Music's Monarch, Dies”.

*The New York Times*. Recuperado de: <http://www.nytimes.com/1990/10/15/obituaries/leonard-bernstein-72-music-s-monarch-dies.html> (accedido en 14-7-2014).

Lemay, Robert (s.f.). En *Canada Music Center*. Recuperado de <http://www.musiccentre.ca/node/37494/biography> (accedido en 31-7-2014)

Lemay, Robert. “Forme et mouvement dans *Solitude oubliée* et *Sarajevo*”. Departamento de Musica de la Université Laurentienne. Recuperado de <https://zone.biblio.laurentian.ca/dspace/bitstream/10219/71/1/Lemay.pdf> (accedido en 31-7-2014)

Ligeti, G. Poema Symphonique (s.f.). En *all.music.com*. Extraído de <http://www.allmusic.com/composition/poème-symphonique-for-100-metronomes-10-performers-1-conductor-mc0002663476> (accedido en 10-6-2014).

Mitchell, David. “An Analysis of Gyorgy Ligeti’s Aventures and Nouvelles Aventures”, Web oficial de Mitchell,D. Recuperado de <http://www.mitchellmusicguitar.com/Articles/An%20Analysis%20of%20Aventures%20and%20Nouvelles%20Aventures.pdf> (accedido en 15-2-2014).

Nuclear Whales Saxophone Orchestra. *Allmusic*. Recuperado de <http://www.allmusic.com/artist/p7245> (accedido en 12-8-2014)

Nuclear Whales Saxophone Orchestra. *Wikipedia*. Recuperado de [http://en.wikipedia.org/wiki/Nuclear\\_Whales\\_Saxophone\\_Orchestra](http://en.wikipedia.org/wiki/Nuclear_Whales_Saxophone_Orchestra) (accedido en 12-8-2014)

Petters Editions. “Mauricio Kagel”. *Web oficial Petter Editions*. Recuperado de [https://www.edition-peters.de/cms/upload/pdf/Komponisten/Kagel\\_Mauricio/Kagel\\_Mauricio.pdf](https://www.edition-peters.de/cms/upload/pdf/Komponisten/Kagel_Mauricio/Kagel_Mauricio.pdf) (accedido en 12-3-2014).

Russollo, Luigi. "El arte del Ruido". Recuperado de <https://www.uclm.es/artesonoro/elarteruido.html> (Accedido en 9/3/2014).

Saxophonemes Association (2009). "*Aperghis: saxophone & viola*". CD Kairos Proyecto de Marcus Weiss. Recuperado de [http://saxophonemes.fr/eng.saxophonemes.fr/Aperghis\\_2.html](http://saxophonemes.fr/eng.saxophonemes.fr/Aperghis_2.html) (accedido en 15-6-2014).

Saxophonemes Association (2009). "Concert Critics". Recuperado de [http://saxophonemes.fr/eng.saxophonemes.fr/Concerts\\_Critics.html](http://saxophonemes.fr/eng.saxophonemes.fr/Concerts_Critics.html) (accedido en 2-8-2014).

Service, Tom (2007, 10 de Agosto). "Panic at The Proms". *The Guardian*. Recuperado de <http://www.theguardian.com/music/2007/aug/10classicalmusicandopera.proms20071> (accedido en 17-2-2014).

Stockhausen, karlheiz. Works for saxophone (s.f.). Recuperado de [http://www.karlheinzstockhausen.org/stockhausen\\_compositions\\_for\\_saxophone\\_english.htm](http://www.karlheinzstockhausen.org/stockhausen_compositions_for_saxophone_english.htm)

Stockhausen, Karlheinz. *Work list en www.stockhausen.org*. Recuperado de [http://www.stockhausen.org/2010\\_work\\_list\\_en.pdf](http://www.stockhausen.org/2010_work_list_en.pdf) (accedido en 29-7-2014)

Sciarrino, Salvatore. "Catálogo". *Web personal*. Recuperado de [http://www.salvatoresciarrino.eu/Data/Catalogo/Cat\\_crono\\_eng.html](http://www.salvatoresciarrino.eu/Data/Catalogo/Cat_crono_eng.html) (accedido en 20 de marzo de 2014).

TNS Opinion & Social at the request of the European Commission. *Special Eurobarometer 399, November 2013*. Recuperado de <http://www.Musicineurope.eu> (accedido en 10-2-2014).

Web oficial Berio. *Notas sobre Chemin IV*. Recuperado de <http://www.lucianoberio.org/node/1349?346997434=1> (Accedido en 10-6-2014).

Web oficial Blindman. Recuperado de <http://www.blindman.be/en/collective> (Accedido en 10-8-2014).

Web oficial Brian Eno. Recuperado de <http://brian-eno.net> (accedido en 22-7-2014)

Web oficial Charlie Morrow. Portfolio. Recuperado de <http://www.cmorrow.com/portfolio.php> (accedido en 15-7-2014).

Web oficial Georges Aperghis. Recuperado de <http://www.aperghis.com> (accedido en 18-6-2014).

Web oficial Jacob TV. Recuperado de <http://www.jacobtv.net/works/sax.html> (accedido en 24/5/2013).

Web oficial John Cage. Recuperado de <http://johncage.org/pp/John-Cage-Works.cfm> (accedido en 2/1/2014).

Web oficial Lang Lang. Recuperado de <http://langlang.com/es/me> (accedido en 22-3-2014).

Web oficial Les Desaxes. Recuperado de <http://www.lesdesaxes.com> (accedido en 10-8-2014)

Web oficial Pedro Saxo. Recuperado de <http://www.pedrosaxo.com> (accedido en 10-8-2014)

Web oficial Peter Campus. Recuperado de <http://petercampus.net/> (accedido en 20-7-2014)

Web oficial Philippe Geiss. Recuperado de <http://philippegeiss.com> (accedido en 12-8-2014)

Web oficial Robert Ashley. Recuperado de <http://www.robertashley.org> (accedido en 22-3-2014).

Web oficial Urban sax. Recuperado de <http://www.urbansax.com> (accedido en 12-8-2014).

Web oficial William Bolcom. Recuperado de <http://williambolcom.com> (accedido en 2-8-2014)

*Winterandwinter* Records. Información sobre “Les Inventions d'Adolphe Sax”. *Web oficial Winterandwinter*. Recuperado de [http://www.winterandwinter.com/index.php?id=1831&type=1&no\\_cache=1](http://www.winterandwinter.com/index.php?id=1831&type=1&no_cache=1) (accedido en 12-3-2014).

### **Videos de referencia:**

Feldman, Morton - “*Neither*” - Morton Feldman /Samuel Beckett. Puede ser visualizado en <http://www.youtube.com/watch?v=0exs9F-888s> (accedido en 20-3-2014).

Lang Lang Vídeo Oficial con el bailarín Marques Scott. Puede ser visualizado en (<http://langlang.com/es/see/videos/ocean-12> (accedido en 22-3-2014)

Papier, Ernest H. Interpretación de *Axe à 4* por Xasax. Puede ser visualizado en <https://www.youtube.com/watch?v=2TzR9eum-XI> (accedido en 2-8-2014)

Pintscher, Matthias, “*Ensemble intercontemporain weekends Turbulences du 7 au 9 février 2014 à la Cité de la musique*”. Puede ser visualizado en [http://www.youtube.com/watch?v=mFBsZmmkioE&list=UUhG\\_Nw7cR-2FeLjeVxIKPXg](http://www.youtube.com/watch?v=mFBsZmmkioE&list=UUhG_Nw7cR-2FeLjeVxIKPXg) (accedido en 16-12-2014)

Rattle, Simon - “Simon Rattle rehearses Ligeti's *Aventures*”. Puede ser visualizado en <http://www.youtube.com/watch?v=5hBHcENRg3w> (accedido en 15-2-2014)

Terres Brûlées, ensuite... grabada en Music Gallery en Toronto (“From back to back”) el 9 de diciembre de 2011 disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=JmLecHuHbYU>

**Partituras como referencia bibliográfica:**

Aperghis, G. *P.S*, 2008. (<http://www.aperghis.com>, accedido en 1-4-2014)

Berio, L. *Sequenza VIIb* - saxophone soprano (Universal Edition, 1993)

Ives, Charles. *Set of pieces for Theater or Chamber Orchestra*. 1932. San Francisco:  
New Music Quarterly.

Kagel, M. *Con Voce* (Frankfurt: Litolff/Peters, 1972)

Kagel, M. *Burleske* (Frankfurt: Litolff/Peters, 2000)

Lemay, R. *B Film* (Socan 1999)

## 9. Anexos

### 9.1 Eurobarometer Estudio

“Eurobarometer estudio” es un informe sobre los hábitos culturales en Europa durante el último año, publicado en “Music in Europe” ([www.musicineurope.eu](http://www.musicineurope.eu)), organización sin ánimo de lucro que promueve y sustenta proyectos culturales y musicales en Europa. El informe ha sido realizado por: *Special Eurobarometer 399, November 2013, conducted by TNS Opinion & Social at the request of the European Commission, Directorate-General for Education and Culture*. También se puede acceder directamente a él a través del siguiente enlace: <http://us2.campaign-archive2.com/?u=1dc4f074200a83084d2d12d0b&id=7195ef2d62> (accedido en 6 de Junio de 2014). Página 1/9

Eurobarometer: Concert and opera are losing audience // JOIN THE DEBATE

10/03/14 15:37

Subscribe

Share ▼

Past Issues

Translate

[Deutsche Version](#)

[View in your browser](#)



## NEWSLETTER

stay informed • get involved • give a stage

### EUROPE, WHERE HAS YOUR AUDIENCE FOR CONCERT AND OPERA GONE?

Is Europe becoming a less cultural continent? The findings of a new Eurobarometer survey on cultural access and participation - the first on the topic since 2007 - suggest this may be the case. Although there are marked differences between Member States, in general fewer Europeans are engaging in cultural activities, as performers or spectators.

*“Culture is a source of personal fulfilment, creativity and joy. I am concerned that fewer EU citizens are involved in cultural activities, as performers, producers or consumers. This survey shows that governments need to re-think how they support culture to stimulate public participation and culture’s potential as an engine for jobs and growth. The cultural and creative sectors also need to adapt to reach new audiences and explore new funding models. The Commission will continue to support cultural access and participation through our new Creative Europe programme and other EU funding sources,”* stated Androulla Vassiliou, European Commissioner for Education, Culture, Multilingualism and Youth.

How many times in the last 12 months have you ... at least once?

	Watched or listened to a cultural programme on TV or on the radio	Read a book	Been to the cinema	Visited a historical monument or site (palaces, castles, churches, gardens, etc.)	Visited a museum or gallery	Been to a concert	Visited a public library	Been to the theatre	Seen a ballet, a dance performance or an opera
EU27	72%	68%	52%	52%	37%	35%	31%	28%	18%
SE	89%	90%	74%	79%	76%	61%	74%	53%	34%
DK	86%	82%	76%	73%	62%	60%	63%	38%	25%
EE	86%	78%	46%	59%	46%	54%	47%	45%	25%
FR	85%	73%	63%	54%	39%	33%	33%	21%	25%
NL	84%	86%	70%	71%	60%	51%	45%	53%	23%
LV	83%	72%	43%	60%	49%	55%	39%	43%	24%
LU	81%	76%	61%	59%	49%	52%	17%	35%	29%
LT	80%	66%	41%	53%	39%	51%	35%	34%	23%
MT	77%	55%	51%	53%	37%	32%	29%	24%	18%
SI	77%	67%	43%	52%	36%	50%	48%	33%	15%
SK	77%	68%	40%	49%	31%	40%	26%	30%	15%
UK	77%	80%	61%	65%	52%	37%	47%	39%	22%
FI	75%	75%	50%	47%	40%	47%	66%	42%	17%
DE	74%	79%	54%	63%	44%	45%	23%	30%	19%
ES	74%	60%	49%	48%	29%	31%	33%	21%	15%
BE	72%	65%	54%	51%	40%	36%	37%	32%	22%
BG	71%	55%	29%	41%	26%	30%	18%	24%	11%
CZ	70%	71%	47%	60%	37%	36%	28%	36%	15%
IE	70%	74%	61%	54%	40%	43%	45%	31%	17%
AT	62%	73%	59%	57%	42%	52%	22%	40%	18%
PL	61%	56%	40%	36%	24%	22%	26%	16%	10%
PT	61%	40%	29%	27%	17%	19%	15%	13%	8%
IT	60%	56%	53%	41%	30%	26%	24%	24%	17%
CY	59%	54%	30%	31%	18%	30%	8%	23%	9%
RO	59%	51%	20%	33%	21%	25%	17%	15%	11%
HU	57%	60%	33%	33%	28%	26%	19%	20%	10%
EL	54%	50%	36%	22%	16%	23%	10%	24%	9%
HR	63%	56%	34%	37%	29%	36%	31%	22%	12%

Highest percentage per country
Lowest percentage per country  
Highest percentage per item
Lowest percentage per item

The survey shows that the most common form of cultural participation in the EU is watching or listening to a cultural programme on television or radio (72% did this at least once in the past 12 months, a 6% decrease since 2007), followed by reading a book (68%, down 3%). The least popular activity is going to see an opera, ballet or dance performance (18%, no change).

In terms of frequency of participation in all types of cultural activities, from reading to visiting a museum, Northern countries score highest, led by Sweden (43% describe their rate of participation as high or very high), Denmark (36%) and the Netherlands (34%). At the other end of the scale is Greece, where only 5% report high or very high participation rates, Portugal and Cyprus, 6%, Romania and Hungary, 7%, and Italy, 8%. Moreover, 34% of the EU population say they never or hardly ever participate in cultural activities, a 4% rise since 2007. This figure has significantly increased in some countries, such as Hungary (54%, +26%), Romania (55%, +14%) and Greece (63%, +8%).

How many times in the last 12 months have you been to a concert?

%		Pas au cours des 12 derniers mois		1-2 fois		3-5 fois		Plus de 5 fois		NSP		Total 'Au moins une fois'	
		Not in the last 12 months		1-2 times		3-5 times		More than 5 times		DK		Total 'At least once'	
		Nicht in den letzten 12 Monaten		1- bis 2-mal		3- bis 5-mal		Mehr als 5-mal		WN		Gesamt 'Mindestens einmal'	
		EB	Diff. EB	EB	Diff. EB	EB	Diff. EB	EB	Diff. EB	EB	Diff. EB	EB	Diff. EB
		79.2	67.1	79.2	67.1	79.2	67.1	79.2	67.1	79.2	67.1	79.2	67.1
	EU 27	65	3	24	0	7	-1	4	-1	0	-1	35	-2
	BE	64	4	23	-2	8	-1	5	-1	0	0	36	-4
	BG	69	-1	24	5	4	-1	2	-2	1	-1	30	2
	CZ	63	9	27	-6	6	-1	3	-2	1	0	36	-9
	DK	40	-2	42	8	11	-3	7	-3	0	0	60	2
	DE	55	-3	31	3	9	0	5	0	0	0	45	3
	EE	46	8	34	0	14	-3	6	-5	0	0	54	-8
	IE	55	5	31	-3	8	-2	4	-1	2	1	43	-6
	EL	76	-3	17	2	4	1	2	-1	1	1	23	2
	ES	68	2	20	-1	7	0	4	-2	1	1	31	-3
	FR	66	2	21	-2	7	1	5	-1	1	0	33	-2
	IT	74	6	19	-5	5	1	2	-1	0	-1	26	-5
	CY	67	-4	25	4	4	-1	1	-2	3	3	30	1
	LV	44	4	34	-1	15	0	6	-3	1	0	55	-4
	LT	49	1	33	3	12	-1	6	-3	0	0	51	-1
	LU	48	3	28	-1	13	-1	11	1	0	-2	52	-1
	HU	74	5	19	-2	5	-1	2	-2	0	0	26	-5
	MT	68	0	22	0	7	0	3	0	0	0	32	0
	NL	49	5	31	-1	13	-2	7	-2	0	0	51	-5
	AT	48	-9	36	6	11	2	5	1	0	0	52	9
	PL	78	8	15	-6	5	0	2	-1	0	-1	22	-7
	PT	81	5	13	-2	5	-1	1	-1	0	-1	19	-4
	RO	74	5	17	1	5	-3	3	-1	1	-2	25	-3
	SI	50	-1	32	4	11	-1	7	-2	0	0	50	1
	SK	60	-1	29	2	8	1	3	0	0	-2	40	3
	FI	53	4	30	-4	13	-1	4	1	0	0	47	-4
	SE	39	-7	38	2	14	5	9	1	0	-1	61	8
	UK	63	3	25	0	8	0	4	-3	0	0	37	-3
	HR	64	NA	22	NA	9	NA	5	NA	0	NA	36	NA

Concert-going was most popular in northern European countries. In Sweden 61% and Denmark 60% of citizens went to a concert at least once in the last year. Respondents in Portugal (19%), Poland (22%), Greece (23%) and Romania (25%) were least likely to have done so.

The youngest respondents were most likely to have been to a concert at least once in the last year (51%), while those aged 55 and over were least likely to have done so (24%). These respondents will have gone to a range of concerts including classical, folk, pop and rock. Respondents who had studied beyond the age of 19 and those still studying were the most likely to have been to a concert at least once in the last year, with 57% of those still studying and 49% of those who had studied beyond 19 having done so.

Respondents who described themselves as "high" on the social scale were more likely to have been to concerts, with 48% going at least once, than those positioning themselves at the bottom of the scale (only 24%). It is striking that self-positioning on the social scale has a

stronger correlation with concert-going behaviour than difficulties paying bills. Respondents who had least difficulty paying bills were most likely to go to concerts, with 40% going to at least one concert in the last year, compared with 22% of those who have financial difficulties most of the time.

**How many times in the last 12 months have you seen a ballet, a dance performance or an opera?**

%		Pas au cours des 12 derniers mois		1-2 fois		3-5 fois		Plus de 5 fois		NSP		Total 'Au moins une fois'	
		Not in the last 12 months		1-2 times		3-5 times		More than 5 times		DK		Total 'At least once'	
		Nicht in den letzten 12 Monaten		1- bis 2-mal		3- bis 5-mal		Mehr als 5-mal		WN		Gesamt 'Mindestens einmal'	
		EB	Diff. EB	EB	Diff. EB	EB	Diff. EB	EB	Diff. EB	EB	Diff. EB	EB	Diff. EB
		79.2	67.1	79.2	67.1	79.2	67.1	79.2	67.1	79.2	67.1	79.2	67.1
	EU 27	81	-1	13	0	3	0	2	0	1	1	18	0
	BE	78	-5	15	2	4	1	3	2	0	0	22	5
	BG	88	-2	9	2	1	0	1	0	1	0	11	2
	CZ	84	5	12	-3	2	-1	1	-1	1	0	15	-5
	DK	75	2	18	-2	5	1	2	-1	0	0	25	-2
	DE	80	-1	14	1	3	-1	2	0	1	1	19	0
	EE	75	-2	18	1	5	1	2	0	0	0	25	2
	IE	81	-4	14	3	2	1	1	0	2	0	17	4
	EL	90	2	7	-2	1	-1	1	0	1	1	9	-3
	ES	84	-4	11	2	3	1	1	0	1	1	15	3
	FR	74	-7	18	5	4	1	3	0	1	1	25	6
	IT	82	2	13	-2	2	-1	2	0	1	1	17	-3
	CY	88	-1	7	-1	1	0	1	0	3	2	9	-1
	LV	76	-2	17	1	5	2	2	0	0	-1	24	3
	LT	76	-4	17	3	4	1	2	-1	1	1	23	3
	LU	71	-2	16	-2	7	2	6	2	0	0	29	2
	HU	89	5	9	-3	1	-1	0	-2	1	1	10	-6
	MT	81	9	13	-4	2	-4	3	-2	1	1	18	-10
	NL	77	3	17	-2	4	-1	2	0	0	0	23	-3
	AT	82	0	14	0	3	0	1	0	0	0	18	0
	PL	89	1	7	-2	2	1	1	-1	1	1	10	-2
	PT	92	2	6	-1	2	1	0	-1	0	-1	8	-1
	RO	88	-1	8	2	2	1	1	0	1	-2	11	3
	SI	85	1	12	1	1	-2	2	0	0	0	15	-1
	SK	85	3	13	0	1	-1	1	0	0	-2	15	-1
	FI	83	6	12	-6	3	-1	2	1	0	0	17	-6
	SE	66	-7	25	5	6	3	3	0	0	-1	34	8
	UK	78	-2	16	1	4	1	2	0	0	0	22	2
	HR	88	NA	8	NA	2	NA	2	NA	0	NA	12	NA

Respondents in Sweden were most likely to have attended a ballet, dance performance or opera, with 34% doing so at least once in the last twelve months. Citizens in the Baltic States were also relatively likely to have done so: 25% in Estonia, 24% in Latvia and 23% in Lithuania had been to a ballet, dance performance or opera at least once in the previous

year. Only 8% of citizens in Portugal and 9% in Greece and Cyprus had done so.

There was a spread of ages among respondents seeing a ballet, dance performance or opera. The time respondents spent in education also correlates with participation in this cultural activity: 26% of those still studying and 29% of those who had studied beyond 19 had been once or more in the last year, compared with just 7% of those who left school aged 15 or younger and 14% of those who left school aged 16-19.

Respondents who described themselves as high on the social scale were most likely to have attended this type of activity: 27% of this group had seen a ballet, dance performance or opera in the last year, compared with 12% of those who positioned themselves at the bottom of the scale. Respondents living in large towns were also more likely to see a ballet or opera production, perhaps because these activities were more accessible locally; 22% participating in this activity were from large towns, compared to just 14% from rural villages.

#### Lack of interest, lack of time and expense are the main barriers to participation in cultural activities

Across the EU Countries, respondents generally said that lack of interest or lack of time are the main obstacles to participating in a particular activity. Lack of interest is the main reason for not going to more concerts (29%), visiting a museum or gallery (35%), going to the theatre (36%), visiting a public library (43%) or attending a ballet, dance performance or opera (50%).

Lack of time is the main reason for not going to the cinema (30%), watching or listening to a cultural programme on the TV or radio (31%), visiting a historical monument or site (37%), or reading a book (44%).

Cost is also an important factor and "too expensive" is mentioned as a reason for not going, or going less often, to the theatre (20%), the cinema (22%), or a concert (25%); however, expense is not the main obstacle mentioned by respondents for any one of these cultural activities.

#### Why you haven't been or haven't been more often to a concert in the last 12 months?

	Lack of interest	Too expensive	Lack of time	Limited choice or poor quality of this activity in the place where you live	Lack of information	Other (SPONTANEOUS)	Don't know
EU27	29%	25%	22%	12%	3%	6%	3%
BE	37%	23%	20%	7%	3%	8%	2%
BG	19%	31%	16%	20%	2%	4%	8%
CZ	29%	26%	26%	12%	2%	2%	3%
DK	22%	23%	28%	13%	2%	11%	1%
DE	29%	21%	25%	12%	2%	7%	4%
EE	14%	27%	25%	19%	2%	5%	8%
IE	24%	28%	18%	13%	3%	8%	6%
EL	28%	32%	15%	22%	2%	0%	1%
ES	28%	33%	21%	11%	2%	5%	0%
FR	22%	28%	20%	12%	4%	10%	4%
IT	40%	26%	17%	8%	3%	4%	2%
CY	41%	19%	28%	8%	3%	1%	0%
LV	11%	27%	30%	20%	2%	2%	8%
LT	15%	33%	23%	16%	1%	9%	3%
LU	18%	12%	34%	11%	4%	19%	2%
HU	35%	31%	20%	7%	3%	2%	2%
MT	49%	7%	32%	2%	1%	6%	3%
AT	33%	20%	20%	14%	4%	7%	2%
NL	25%	29%	21%	9%	2%	12%	2%
PL	34%	20%	25%	13%	2%	5%	1%
PT	40%	35%	13%	8%	1%	2%	1%
RO	18%	15%	28%	30%	3%	4%	2%
SI	22%	24%	31%	10%	3%	9%	1%
SK	27%	22%	25%	18%	3%	4%	1%
FI	32%	15%	27%	12%	2%	10%	2%
SE	22%	17%	26%	20%	4%	10%	1%
UK	29%	27%	23%	8%	2%	8%	3%
HR	25%	22%	25%	20%	1%	6%	1%

Highest percentage per country

Lowest percentage per country

Highest percentage per item

Lowest percentage per item

In a significant number of Member States, respondents believe that concerts are expensive and that this is a barrier to going more often. Expense is the most important obstacle in Spain, Lithuania (both 33%), Greece (32%), Bulgaria (31%), the Netherlands (29%), France, Ireland (both 28%) and Estonia (27%). Expense is slightly more of an issue in Portugal than in other Member States, at 35%, but a greater proportion of respondents mention lack of interest as the main obstacle (40%). Limited choice or quality of provision is a significant barrier in Romania (30%), Greece (22%), Bulgaria, Latvia and Sweden (all 20%), as well as in Croatia (20%).

## Página 7/9

Eurobarometer: Concert and opera are losing audience // JOIN THE DEBATE

10/03/14 15:37

Going to a concert is of less interest to older respondents, with 40% of those aged 55 and over saying that lack of interest is the main reason for not going or not going more often to concerts in the last 12 months. There is more enthusiasm among younger people, and only 20% of the 15-24 age group mention "lack of interest". Expense is an important reason mentioned by 15-24 year-olds (35%) and 25-39 year-olds (30%) for not going or going more often. Among those aged 55 and over, only 18% mention expense, which becomes less significant with age. Interestingly, there is a link between education and concert-going: 46% of the respondents who left school at 15 or before give lack of interest as a reason for not going to concerts; this falls to 19% among those still studying. Understandably, students are also most likely to give expense as a reason for not going to concerts or not going more often (37%), compared with 22% of those who completed their education after the age of 19. The cost of concert-going is a critical factor, and 41% of respondents who often find it difficult to pay bills gave this as the main reason for not going to concerts more often, while lack of interest was mentioned by only 28%.

**Why you haven't seen or haven't seen more often a ballet, a dance performance or an opera in the last 12 months?**

<http://us2.campaign-archive2.com/?u=1dc4f074200a83084d2d12d0b&id=7195ef2d62>

Página 7 de 9

Página 8/9

Eurobarometer: Concert and opera are losing audience // JOIN THE DEBATE

10/03/14 15:37

	Manque d'intérêt	Manque de temps	Trop cher	Manque d'information	Choix limité ou qualité médiocre de cette activité à l'endroit où vous vivez	Autre (SPONTANE)	NSP
	Lack of interest	Lack of time	Too expensive	Lack of information	Limited choice or poor quality of this activity in the place where you live	Other (SPONTANEOUS)	DK
	Mangelndes Interesse	Zeitmangel	Zu teuer	Mangel an Informationen	Begrenzte Auswahl oder schlechte Qualität dieses Angebots/der Aktivität dort, wo Sie leben	Sonstiges (SPONTAN)	WN
%	EB 79.2	EB 79.2	EB 79.2	EB 79.2	EB 79.2	EB 79.2	EB 79.2
EU 27	50	18	14	2	10	5	1
BE	52	21	10	4	6	6	1
BG	38	13	16	3	23	3	4
CZ	56	17	13	1	10	1	2
DK	59	13	10	3	9	6	0
DE	58	20	7	1	7	5	2
EE	33	23	20	1	17	4	2
IE	50	14	13	3	13	4	3
EL	50	12	19	1	17	1	0
ES	44	16	21	2	11	5	1
FR	38	18	18	4	13	7	2
IT	55	18	14	3	6	3	1
CY	64	15	9	3	7	2	0
LV	28	25	22	2	17	2	4
LT	32	20	25	0	14	7	2
LU	44	27	5	5	6	12	1
HU	60	15	14	1	7	2	1
MT	62	25	4	1	1	5	2
NL	60	13	13	1	4	8	1
AT	61	15	11	2	6	4	1
PL	47	21	15	2	11	3	1
PT	56	11	21	1	9	2	0
RO	24	25	14	3	30	3	1
SI	48	19	15	2	11	5	0
SK	49	18	12	1	16	3	1
FI	53	15	9	1	14	7	1
SE	50	20	7	2	15	6	0
UK	52	18	16	2	7	4	1
HR	45	18	14	1	18	3	1

In the case of ballet, dance performance or opera, a majority of respondents in 26 EU Member States and in Croatia say that lack of interest is their main reason for not participating more. Citizens in Cyprus are the least interested, 64% choosing this as the main reason for not participating.

The youngest age group is most likely to give “lack of interest” as a reason for not seeing a ballet, dance performance or opera more often or at all in the last 12 months, 60% of 15-24 year-olds stating this reason, compared with 48% or less in the other age categories. Women are more likely to engage with these cultural activities than men, with 41% of women admitting to “lack of interest” compared with 58% of men.

Among those respondents who say they have “difficulties paying bills most of the time”, 28% give expense as a reason for not participating in these cultural activities more, but lack of interest (45%) still proved to be the main factor.

<http://us2.campaign-archive2.com/?u=1dc4f074200a83084d2d12d0b&id=7195ef2d62>

Página 8 de 9

A EUROBAROMETER FACTSHEET of your country can be found [here](#).

*Special Eurobarometer 399: CULTURAL ACCESS AND PARTICIPATION*

*Fieldwork: April - May 2013 / Publication: November 2013*

*Conducted by TNS Opinion & Social at the request of the European Commission, Directorate-General for Education and Culture and co-ordinated by the Directorate-General for Communication.*

What to do when you're losing your audience?

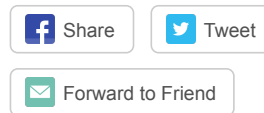
## JOIN THE DEBATE

Share your ideas and visions!  
Introduce your initiatives and projects to Europe!

**EMAIL US YOUR IDEAS!**

We want to present your comments, initiatives and projects.

Let's work on audience development in Europe!



Copyright © 2014 Music in Europe, All rights reserved.

[unsubscribe from this list](#) [update subscription preferences](#)

## 9.2 The Garden of Love: análisis del poema

Tema: El protagonista nos cuenta que visita un jardín que había frecuentado en su juventud, pero descubre que está lleno de zarzas, símbolos de la muerte en forma de lápidas, y un clero de mente cerrada.

Análisis: "El Jardín del Amor" es una poema dividido en tres estrofas compuestas por cuartetos. Los dos primeros cuartetos siguen la rima típica de Blake ABCB, para romperlo en la última estrofa con ABCD. La falta de rima en la última estrofa, que también contiene las líneas más largas, sirve para enfatizar la muerte y la decadencia que ha alcanzado ese lugar. Cuando el orador vuelve al Jardín del Amor, encuentra una capilla construida allí con las palabras, "No lo harás", escrito encima de la cabeza. La implicación es que la religión está prohibiendo a las personas disfrutar de sus deseos naturales y placeres. El orador también se encuentra el jardín dedicado a las tumbas de sus placeres mientras que un sacerdote vestido de negro que lo aleja de sus "placeres y deseos".

### 9.3 Currículums de los colaboradores

#### **Laetitia Morais**

Laetitia Morais ha mostrado sus trabajos en numerosos eventos y galerías, tales como *Peacock Art Centre* - Aberdeen, *Cynetart* - Dresden, *Galeria Faticart* - Rome, *Elbphilharmonie* - Hamburgo, *General Public* - Berlin, *Rewire* - La Haya, *Bienal de Cerveira* - Cerveira, *Galeria Fábrica Features* - Lisboa, *Casa das Mudas* - Madeira y *EI* - New York. Ha colaborado con diversos artistas en proyectos multidisciplinares. Desde 2008 es profesora de Artes Visuales en la Universidad de Coimbra (Portugal).

#### **Danilo Casti**

Cagliari, 9 Junio 1979. Músico y compositor.

Aplica la investigación musical en diferentes medios de comunicación, que van desde el teatro experimental, danza contemporánea, video e instalación. Colabora activamente con diferentes artistas. Funda el grupo OOFF.OURO, dedicados a la composición musical, la dramaturgia y la dirección técnica de los espectáculos producidos. En su trayectoria, ha desarrollado un interés en las modalidades de composición en tiempo real y en la investigación de diversas posibilidades interpretativas aplicadas a la danza y el video. Su investigación se debe principalmente a la electrónica en vivo y las posibilidades gestuales de música electroacústica aplicada a otros medios. Una profunda crítica hacia la sociedad empuja su línea filosófica a influencias estéticas deconstructivistas.

## **Lara pintos y Guillermo Arias-Carbajal Alonso**

Lara Pintos (A Coruña, 1984) licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Vigo y titulada en Ilustración por la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios de A Coruña. Actualmente reside en A Coruña, pero ha vivido recientemente en Córdoba donde desarrolló a beca para jóvenes creadores de la Fundación Antonio Gala. Su último proyecto, "Recuerdos de una silla" ha sido expuesto en la reconocida Galería Sargadelos este año. +info: [www.larapintos.com](http://www.larapintos.com)

Guillermo Arias-Carbajal Alonso (Madrid, 1983) Graduado en Dirección por la ECA (Escuela de Cine Pedro Almodóvar, Madrid), actualmente reside en A Coruña. SU primer largometraje de carácter documental ha sido seleccionado para el BAFICI (Buenos Aires, Argentina) en 2010 y su último cortometraje "Suicidio Lamprea" ha sido exhibido con éxito en más de doce festivales internacionales, entre los cuales destacan el Pineapple Underground Film Festival (Hong Kong) y el Cheyenne (International Film Festival (Wyoming USA)).+info: [www.facebook.com/Tuperiapeliculas](https://www.facebook.com/Tuperiapeliculas)

## **9.4 Catálogo de obras de saxofón de los últimos 30 años con elementos escenográficos y visuales**

### 9.4 Catálogo de obras de saxofón de los últimos 30 años con elementos escenográficos y visuales

Compositor	Obra	año	Instrumentación	Saxofón	Elementos	Descripción de los elementos	Editorial	información y referencias
Albright, William	Sonata (2ºmov)	1984	Duo Saxofón + piano	Alto	Performance	El instrumentista se gira de espaldas para dar mas dramatismo al final del 2º movimiento. A veces esta sección final es interpretada con algún tipo de sordina.	New York: Peters, 1992	Partitura original
Allison, Eric	A Legitimate Conversation with the Blues	1990	Duo Saxofones altos	Altos	Performance	Los interpretes teatralizan musicalmente como si de una conversacion se tratase. Hay indicaciones de posicionamiento en el escenario.	Medfield, MA: Dorn publications 1990	Fusik, James (2003; pág.83-91)
Arpeghis, georges	Crosswind	1997	Cuarteto Saxofones + Viola	Cuarteto SATB	Performance Efectos	Producción de sonidos, efectos, aire, hablar, sólo boquillas. La confrontación de los saxofones y la viola, representando algo casi teatral. También introduce boquillas de metal en el saxofón.	Paris: Durand 1997	<a href="http://shop.kairos-music.com/en/A/GEORGES-APERGHIS-Crosswind.html">http://shop.kairos-music.com/en/A/GEORGES-APERGHIS-Crosswind.html</a> (Visitado 20-10-2013) Video: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=WOX7aARZOmw">https://www.youtube.com/watch?v=WOX7aARZOmw</a> (accedido 15-6-2014) Fusik, James (2003; pág.83-91)
Arpeghis, georges	Alter-Ego	2001	Saxofón Solo	Tenor	Performance Efectos	Indicación de: "no emotion, no playing of anything", "quasi parlando". La obra transcurre entre p y ppp, describiendo un diálogo interior, y que se manifiesta también por los ruidos de llaves y la expresion corporal, que con su volumen silenciado trata de "poner al oyente en un estado similar de tensión como el artista"	Paris: Durand,, 2001. (nº D. & F. 15432)	Hahn, Patrick. "Quasi parlando" – Intersections for Saxophone and Viola by Georges Aperghis In GEORGES APERGHIS Crosswind CD (Geneviève Strosser & XASAX). KAIROS 2009. <a href="http://saxophonemes.fr/eng.saxophonemes.fr/Aperghis_2.html">http://saxophonemes.fr/eng.saxophonemes.fr/Aperghis_2.html</a> (Accedido en 20-10-2013) <a href="http://brahms.ircam.fr/works/work/18920/">http://brahms.ircam.fr/works/work/18920/</a> (Visto 20-10-2013)
Arpeghis, georges	Le petit Chaperon Rouge	2001	Ensemble orquestal con saxofón	---	teatro musical	Indicaciones de accion, movimiento, texto, etc.	Paris: Durand 2001	Fusik, James (2003; pág.83-91)
Arpeghis, georges	Rasch (Version II)	2006	Duo Saxofón + viola	Soprano	Performance	Representación de un diálogo musical sin palabras, muy espiritual. Trata de posicionar a músicos y publico virtualmente en un estado animal, insistiendo en el estado de alerta que crea la escucha.	Partitura Libre en la web compositor: <a href="http://www.aperghis.com/selfservice.html">http://www.aperghis.com/selfservice.html</a>	Hahn, Patrick. "Quasi parlando" – Intersections for Saxophone and Viola by Georges Aperghis In GEORGES APERGHIS Crosswind CD (Geneviève Strosser & XASAX). KAIROS 2009. <a href="http://saxophonemes.fr/eng.saxophonemes.fr/Aperghis_2.html">http://saxophonemes.fr/eng.saxophonemes.fr/Aperghis_2.html</a> (Accedido en 20-10-2013) Partitura original
Arpeghis, georges	Les Boulingren	2010	Ensemble orquestal con saxofón	---	teatro musical	Indicaciones de accion, movimiento, texto, etc.	Paris: Durand 2010	Fusik, James (2003; pág.83-91)
Bedrossian, Franck	La Solitude du Coureur de Fond	2000	Saxofón Solo	Alto	Performance Efectos	Incluye elementos teatrales. Al finalizar la pieza el saxofón debe finalizar inmovil exhalando aire, como si se tratase del final de una maratón.	Paris: Henry Lemoine, 2000	<a href="http://www.henry-lemoine.com/en/catalogue/fiche/27716">http://www.henry-lemoine.com/en/catalogue/fiche/27716</a> (accedido en 3-11-2013) Fusik, James (2003; pág.83-91)
Birhwistle, Harrison	Panic	1995	Saxofon solista + orquesta	Alto	Performance Efectos Lenguaje teatral	Denominada por su compositor como "dithyramb" para saxofón y orquesta, en honor a Dionysus. El lenguaje del saxofón se convierte en expresión teatral, y el intérprete debe mostrar potencia, excitación y peligro, directamente relacionado con la personalidad Dionisiaca en el que está inspirada.	Boosey & Hawkes 1995	Adlington, Robert. 2000. The music of Harrison Birtwistle, Cambridge: Cambridge University Press.  Diario THE GUARDIAN. Friday 10 August 2007 ("Panic at The Proms") ( <a href="http://www.theguardian.com/music/2007/aug/10/classicalmusicandopera.proms20071">http://www.theguardian.com/music/2007/aug/10/classicalmusicandopera.proms20071</a> -accedido en 17-2-2014)

Compositor	Obra	año	Instrumentación	Saxofón	Elementos	Descripción de los elementos	Editorial	información y referencias
Bizzulli, Allen	Cowboy Suite	1993	Saxofón solo	---	Recita texto	Recitar texto	Unpublished Score	Fusik, James (2003; pág.83-91)
Boulez, Pierre	Dialogue de l'Ombre Double	1984	Saxofón Solo	Soprano	Performance Efectos Idea Original	La obra se basa en un interludio, es por ello que se suele interpretar en diferentes posiciones en el escenario. Debe crearse un pre-audio para reproducir mientras se interpreta. Escrita para el 60 aniversario de Luciano Berio.	New York: Peters, 1992	Fusik, James (2003; pág.83-91) <a href="http://www.universaledition.com/Dialogue-de-l-ombre-double-for-clarinet-tape-Pierre-Boulez/composers-and-works/composer/88/work/1975">http://www.universaledition.com/Dialogue-de-l-ombre-double-for-clarinet-tape-Pierre-Boulez/composers-and-works/composer/88/work/1975</a> (20-10-2013)
Casti, Danilo	The Sound of Broken Water	2014	Modular: Solo o Duo (Saxofón + Percusión) + Electrónica	Soprano	Performance Video (opcional)	La obra se basa en los sonidos que produce el agua helada de los paisajes congelados, que poseen un caracter impredecible, aleatorio, irrepitible. Estos sonidos se recogen en la electrónica que se fusiona con los efectos del saxofón. Un video (con proyección opcional) creado por el compositor traduce en imágenes esta impredecibilidad sonora, a través de interferencias, imágenes con ruido y texturas cambiantes.	Pendiente de publicación (Contacto compositor)	Partitura original
Clyne, Anna	Choke	2004	Saxofón Solo + Electrónica	Baritono	Video	Una serie de efectos deben ser producidos con el baritono sobre los ya pre-grabados en el tape. Además se ha creado un video basado en New York por el artista visual Jon Niborg Speier.	London: Boosey and Hawkes, 2004	<a href="http://www.boosey.com/pages/cr/catalogue/cat_detail.asp?site-lang=en&amp;musicid=53915&amp;langid=1">http://www.boosey.com/pages/cr/catalogue/cat_detail.asp?site-lang=en&amp;musicid=53915&amp;langid=1</a> (accedido en 3-11-2013)
Corrado, Pasquale	Archipelogis Solitaire	2010	Saxofón Solo	Soprano + Baritono	Performance Efectos Video (opcional)	Indicaciones de posición, movimiento entre cada atril. Indicaciones sobre la cantidad de aire en la respiración en relación al sonido. El compositor propone la proyección de un video.	Milan: Ricordi, 2010	<a href="http://www.pasqualecorrado.com/composer/archipeloghis-solitaire/">http://www.pasqualecorrado.com/composer/archipeloghis-solitaire/</a>  Partitura original
Dean, Brett	Demons (* adaptada para saxofón en 2011)	2004	Saxofón Solo	Soprano	Efectos Elementos musicales narrativos	Pieza de alto contenido descriptivo en la multitud de efectos que el interprete tiene que producir. Original para flauta, existe también la versión para saxofón soprano	London: Boosey and Hawkes, 2011	<a href="http://www.boosey.com/shop/prod/Brett-Dean-Demons-2011-Saxophone/2068114">http://www.boosey.com/shop/prod/Brett-Dean-Demons-2011-Saxophone/2068114</a> (accedido en 3-11-2013)  Fusik, James (2013)
Germán Toro	Signos Oscilantes	2012	Saxofón Solo + Electrónica	Alto + Soprano	Performance Posición escenario	La obra se divide en 5 partes, que se corresponden con las 5 posiciones diferentes para el saxofonista. Los movimientos están definidos por la interacción con los 4 amplificadores, comenzando en el intérprete en derecha al borde del escenario y terminando a la izquierda al fondo, de espaldas.	No editada  Solo bajo pedido al compositor	Partitura original (Cesión del compositor)  <a href="http://www.toro-perez.com">www.toro-perez.com</a> .
Globokar, Vinko	Dos a Dos	1988	Duo	Abierto (2 instrumentos)	Teatral Recita texto	Indicaciones de acción, movimiento, texto,... Simula una conversación, con posiciones diferentes de acuerdo con la música.	Milan: Ricordi, 1988	Fusik, James (2003; pág.83-91)  <a href="http://brahms.ircam.fr/works/work/8815/">http://brahms.ircam.fr/works/work/8815/</a> (IRCAM-base de documentación para la música contemporánea) accedido en 20-10-2013.
Globokar, Vinko	Discours V	1981	Cuarteto Saxofones	Cuarteto SATB	Elem. Mus. Narrativos Efectos	Los "Discours" del II al VIII son un estudio de la relación entre la voz humana y el instrumento.	---	<a href="http://brahms.ircam.fr/vinko-globokar">http://brahms.ircam.fr/vinko-globokar</a> (IRCAM-base de documentación para la música contemporánea) accedido en 20-10-2013.

Compositor	Obra	año	Instrumentación	Saxofón	Elementos	Descripción de los elementos	Editorial	información y referencias
Globokar, Vinko	Terres brûlées, ensuite...	1998	Trio + Electrónica (Saxofon, percusion, piano + elect.)	Soprano + Alto + Baritono	Performance Efectos	Uso de efectos en los instrumentos. El percusionista cambia de posición El trio está pensado para banda sonora piano, percusion, y saxofón soprano (pero puede ser alto o baritono)	Milan: Ricordi, 1998	Fusik, James (2003; pág.83-91) <a href="http://brahms.ircam.fr/works/work/26639">http://brahms.ircam.fr/works/work/26639</a> <a href="http://www.youtube.com/watch?v=JmLecHuHbYU">http://www.youtube.com/watch?v=JmLecHuHbYU</a>
Gubler, Rico	8 Etuden - "choreography"	1995	Saxofón solo	no definido	Performance	Colección de 8 Estudios fáciles para comprender la notación contemporánea, en donde "Choreography" debe ser interpretado siguiendo las indicaciones del compositor, desarrollando la improvisación.	Hug Musikverlage 1995 (Edicion 11637)	Fusik, James (2003; pág.83-91) <a href="http://www.ricogubler.ch/werke.html">http://www.ricogubler.ch/werke.html</a>
Heyn, Völker	Buon natale, fratello Fritz	1984	Saxofón Solo	Soprano + Tenor	Performance Efectos	Múltiples efectos con el instrumento y la voz. En cuanto a la escenografía, incluye la introducción de "tarjetas X-mas" en la campana del saxofón. Estas tarjetas forman una capa de sonido cacofónico que está interrumpido por multifónicos en la parte de saxofón. Al final de la obra se quitan y se representa su "asfixia" coincidiendo con el final de la música.	Wiesbaden, Germany: Breikopf & Härtel, 1985	Fusik, James (2003; pág.83-91) Video Interpretación de James Fusik en Enero de 2012 en Bowling Green State University (visitado en 20-19-2013): <a href="http://www.youtube.com/watch?v=ZuQx7CKQz2U">http://www.youtube.com/watch?v=ZuQx7CKQz2U</a>
Ito, Aki	[. /me_slowness]+	2005	Saxofón Solo + Electrónica + (2 bailarines opcional)	Tenor	Efectos Elem. Mus. Narrativos Coreografía	Esta compositoria, que ha trabajado en distintos proyectos coreográficos y junto otras artes, escribe esta obra originalmente para banda electronica con tenor amplificado y dos bailarines. La obra exige múltiples efectos muy sutiles, que sugieren el viento, la respiración, el silencio, el contraste, un espacio emergente y la nada.	France: Babelscores, 2005	<a href="http://www.babelscores.com/en/catalog/instruments-and-electronics/me-slowness">http://www.babelscores.com/en/catalog/instruments-and-electronics/me-slowness</a> (accedido en 6-11-2013) Partitura original
Jalbert, Pierre	The invention of the Saxophone on a Poem by Billy Collins	2003	Duo Saxofón + piano	Alto	Recita texto Elem. Mus. Narrativos	Recitar un poema de Billy Collins, sobre la invención del saxofón (inspiración de esta obra). Puede contar con un narrador, o puede ser el saxofonista quien opcionalmente lo interprete.	New York: European American, 2003 (PSNY)	Fusik, James (2003; pág.83-91) <a href="https://www.eamdc.com/psny/composers/pierre-jalbert/works/the-invention-of-the-saxophone/">https://www.eamdc.com/psny/composers/pierre-jalbert/works/the-invention-of-the-saxophone/</a> Visitado en 20-10-2013.
Kagel, Mauricio	Zwei Akte for Saxophone and Harp	1988	Duo Saxofón y Arpa	Alto	Performance Efectos	Incluye elementos teatrales como gestos, risas o vocalizaciones para los músicos. Dos actores deben comenzar la obra desnudos simulando el camerino de un teatro, e ir poniendo ropa y accesorios de un armario, a modo de striptease inverso.	New York: Peters, 1991	Fusik, James (2003; pág.83-91) <a href="https://www.edition-peters.de/cms/upload/pdf/Komponisten/Kagel_Mauricio/Kagel_Mauricio.pdf">https://www.edition-peters.de/cms/upload/pdf/Komponisten/Kagel_Mauricio/Kagel_Mauricio.pdf</a>
Kagel, Mauricio	Burleske	2000	Saxofón Solo + Coro Voces STAB	Baritono	Performance Efectos	Uso de efectos en el instrumento. Exige la interpretación de exageradas vocalizaciones y transformar el sonido del baritono introduciendo un pañuelo en la campana. Composed for the German Pavillon, Expo 2000, in Hannover (*).	Frankfurt: Litolf/Peters, 2000	Fusik, James (2003; pág.83-91) <a href="http://www.performersmusicchicago.com/burleske-kagel-pet-ep8999/">http://www.performersmusicchicago.com/burleske-kagel-pet-ep8999/</a> (*) <a href="https://www.edition-peters.de/cms/upload/pdf/Komponisten/Kagel_Mauricio/Kagel_Mauricio.pdf">https://www.edition-peters.de/cms/upload/pdf/Komponisten/Kagel_Mauricio/Kagel_Mauricio.pdf</a>
Lang, Bernhard	DW16 Songbook1	2004	Ensemble con saxofón + synthet.	Tenor	Recita texto Elem. Mus. Narrativos	Livret (détail, auteur) : Bob Dylan, Peter Hammill, Amon Düül2, Dieter Sperl et Robert Creeley	Unpublished Score, 2005	<a href="http://brahms.ircam.fr/works/work/22733/">http://brahms.ircam.fr/works/work/22733/</a> (accedido en 29-10-2013) <a href="http://members.chello.at/bernhard.lang/blang_english/about_songbook.htm">http://members.chello.at/bernhard.lang/blang_english/about_songbook.htm</a> (accedido en 29-10-2013)

Compositor	Obra	año	Instrumentación	Saxofón	Elementos	Descripción de los elementos	Editorial	información y referencias
Lei Liang	Parts of a Floating Space	2002	Duo Saxofón + percusión	Soprano + Barítono	Performance  Elem. Mus. Narrativos  Posición escenario  Espacialidad	Escrita para ser estrenada en el Templo Ohabei Shalom su música está concebida partiendo del espacio donde será interpretada. Posee indicaciones de posición, respetando su original distribución espacial (altar, audiencia,...) Su forma ("arquitectura de la obra") es abierta y permite que los interpretes cambien el orden de sus secciones.	New York: PSNY Schott, 2002	Partitura original  <a href="https://www.eamdc.com/psny/composers/lei-liang/works/parts-for-a-floating-space/">https://www.eamdc.com/psny/composers/lei-liang/works/parts-for-a-floating-space/</a> (accedido en 3-11-2013)
Lemay, Robert	Les yeux de la solitude	1987	Duo Saxofón + Percusión	Alto	Performance  Efectos	Indicaciones de posición. El saxofón debe situarse en diferentes lugares alrededor del público.	Toronto: Canadian Music Center, 1987	Fusik, James (2003; pág.83-91)  <a href="http://www.musiccentre.ca/node/25313">http://www.musiccentre.ca/node/25313</a>
Lemay, Robert	Solitude Oubliée	1994	Saxofón solo	Tenor	Performance  Lenguaje Teatral  Elem. Mus. Narrativos	Indicaciones de posición y movimiento. El saxofonista crea con sus gestos una atmósfera de suspense. Basada en un El trabajo una famosa frase de Jean -Paul Sartre ("El infierno son los otros") el interprete meterse en un clima de confrontación con el otro, el público. (pag.9)	Quebec: Canadian Music Center, 1999	Lemay, Robert. 2006. "Forme et mouvement dans Solitude oubliée et Sarajevo" In Actes de la 12e Journée Sciences et Savoirs, sous la dir. de Sylvie Lafortune et Micheline Tremblay, p. 9-13. Sudbury, ON : Acfas-Sudbury. (en <a href="http://zone.biblio.laurentian.ca/dspace/bitstream/10219/71/1/Lemay.pdf">http://zone.biblio.laurentian.ca/dspace/bitstream/10219/71/1/Lemay.pdf</a> . Accedido en 31-10-2013)
Lemay, Robert	Les Photographies du 21	1999	Saxofón Solo (+ Gong)	Alto	Performance  Elem. Mus. Narrativos	Basada en al exposición de fotografías del MOMA "The photographs from de 21" sobre refugiados de Camboya, lo que implica el componente visual de su idea narrativa. Indicaciones de posición y movimiento en sus atriles, colocados lo más lejos posible unos de otro, y moviéndose entre ellos según la sección de la obra (Aaron M. Durs, pag24)	Editions Fuzeau classique, 2006	Durs, Aaron M. <i>A Descriptive Catalog of the Saxophone Compositions of Robert Lemay</i> . United States: Musicform, 2009
Lemay, Robert	Shadows of Bamian	2002	Cuarteto Saxofones	Cuarteto SSTT	Performance  Elem. Mus. Narrativos	Indicaciones de posición y movimiento. La obra hace referencia a la sombra que dejó la destrucción de 2 estatuas de Buda con 1500 años de antigüedad en la provincia de Bamian. El cuarteto tocando comienza fuera del escenario, como si de una sombra se tratase.	Toronto: Canadian Music Center, 2004	<a href="http://www.musiccentre.ca/node/25291">http://www.musiccentre.ca/node/25291</a> (Accedido 31-10-2013)
Lemay, Robert	Sarajevo	2004	Cuarteto Saxofones	Cuarteto SATB	Performance  Lenguaje Teatral  Elem. Mus. Narrativos	La obra explora el espacio del concierto en su totalidad y los artistas en movimiento recrean el ambiente de una ciudad devastada y el peligro siempre latente en la ciudad sitiada y roto. Indican múltiples ángulos de percepción del sonido: el sonido viene de la parte delantera, la espalda, los costados y los movimientos de los intérpretes también se mueve el lugar de emisión de sonidos (pag.11)	Tornoro: Canadian Music Center, 2004	Lemay, Robert. 2006. "Forme et mouvement dans Solitude oubliée et Sarajevo" In Actes de la 12e Journée Sciences et Savoirs, sous la dir. de Sylvie Lafortune et Micheline Tremblay, p. 9-13. Sudbury, ON : Acfas-Sudbury. (en <a href="http://zone.biblio.laurentian.ca/dspace/bitstream/10219/71/1/Lemay.pdf">http://zone.biblio.laurentian.ca/dspace/bitstream/10219/71/1/Lemay.pdf</a> . Accedido en 31-10-2013)  <a href="http://www.musiccentre.ca/node/25433">http://www.musiccentre.ca/node/25433</a>
Lemay, Robert	Tentation d'exil	2007	Ensemble de saxofones	Ensemble	Performance  Efectos	Indicaciones de posición (1). Múltiples efectos percudidos al unísono.	Toronto: Canadian Music Center, 2007	Fusik, James (2003; pág.83-91)
Leroux, Philippe	Un Lieu Verdoyant: Hommage à Gerard Grisey	1999	Duo Saxofón + Voz mezzo-soprano	Soprano	Performance  Efectos	Indicaciones de acción. Al final de la obra el saxofonista debe girarse de espaldas al público y caminar algunos pasos. Además posee múltiples efectos de contenido narrativo.	Paris: Billaudot, 1999	Fusik, James (2003; pág.83-91)  <a href="http://www.soundinitiative.fr">http://www.soundinitiative.fr</a> (accedido en 30-10-2013)

Compositor	Obra	año	Instrumentación	Saxofón	Elementos	Descripción de los elementos	Editorial	información y referencias
Levy, Fabien	L'air d'ailleurs - bicinium	1997	Saxofón Solo + Electrónica	Alto	Efectos Elem. Mus. Narrativos	Aunque no es en si escenográfica, tiene una distribución espacial de la electrónica muy detallada, donde el solista está rodeado de altavoces. Reivindica la exclusión de los extranjeros en Francia, y por ello la obra representa un viaje entre dos notas, con múltiples efectos (*)	Paris: Billaudot, 1997	(*) <a href="http://www.fabienlevy.net/Compositions/Bicinium.html">http://www.fabienlevy.net/Compositions/Bicinium.html</a> (accedido 29-10-2013)
Liang, Lei	Memories of Xiaoxiang	2003	Saxofón Solo + Electrónica	Alto	Efectos Coreografía (opc)	Uso de efectos en el instrumento. Es preciso retirar la boquilla para reproducir sonidos similares a sirenas o aullidos. Existe una versión coreografiada por You Shao-Ching.	New York: Schott, 2003	Fusik, James (2003; pág.83-91) <a href="https://www.eamdc.com/psny/composers/lei-liang/works/memories-of-xiaoxiang/">https://www.eamdc.com/psny/composers/lei-liang/works/memories-of-xiaoxiang/</a>
Lindberg, Magnus	Ablauf (* adaptada para saxofón en 1988)	1983	Trio Saxofón + Percusión (2 bombos)	Soprano + Barítono	Performance Efectos	Original para clarinete y revisada en 1988 por Marie - Bernadette Charrier en su versión para saxofón. El interés visual reside en la percusión, pues son solo 2 bombos que acompañan al saxofón solista, lo que crea una enorme tensión en el espectador. Incluye vocalizaciones durante el cambio de instrumento.	Helsinki: Wilhem Hansen Edition, 1988	Partitura original
Luedeke, Ray	Garbage Delight	1988	Quinteto Saxofones (+ Actor)	Quinteto SATB BASS	Performance Recitar Texto	Esta obra formada por 8 secciones de títulos evocadores como "I Eat Kids Yum Yum" o "I Have My Father's Eyes" comunmente precisa de actores en su representación. La obra implica recitar texto delante del escenario. También exige que se reproduzcan sonidos similares a niños o incluso a la voz de "Tom Waits". Texto de Dennis Lee.	Toronto: Canadian Music Center, 1989	Fusik, James (2003; pág.83-91) <a href="http://www.musiccentre.ca/node/6485">http://www.musiccentre.ca/node/6485</a>
Mead, Andrew	Schemata	2013	Duo Saxofones múltiples	SSAATBBBs	Performance	La parte escénica reside en el espectacular intercambio de instrumentos, que debe ser muy rápido y resulta asombroso para el espectador.	Murphy Music Press, 2013	Fusik, James (2003; pág.83-91) <a href="http://murphymusicpress.com/products/C-105">http://murphymusicpress.com/products/C-105</a>
Michat, J.D.	Massive Haka	2009	Ensemble de saxofones + percusión	ensemble y un percussionst.	Performance Coreografía	Inspirada en la Copa de 2007, donde los All Blacks realizan su ritual de danza amenazante al equipo contrario. Los intérpretes representan ese ritual con su posición en el escenario, así como con gritos y golpes con los pies siguiendo ritmo escrito.	Editada por el compositor, disponible en su web	Web oficial Jean Denis Michat
Niculescu, Stefan	Chant-son	1989	Saxofón Solo	Alto + Soprano	Performance	Alto y soprano deben ser tocados a la vez	Paris: Salabert, 1989	<a href="https://myspace.com/sniculescu/music/song/chant-son-emil-sein-sax-63334051">https://myspace.com/sniculescu/music/song/chant-son-emil-sein-sax-63334051</a> Fusik, James (2003; pág.83-91)
Oehring, Helmut	Sur Poing	2006	Ensemble mixto (Baritono sax + acordeon + contrabajo + 3 tapes)	Baritono	Performance Recitar Texto	Esta composición tiene carácter biográfico al identificarse con los músicos y compositor. Parte de los textos se reproducen en los tapes, y parte deben ser hablados en directo, debiendo de adaptarse al momento real.	London: Boosey and Hawkes, 2006	<a href="http://www.boosey.com/teaching/music/Helmut-Oehring-sur-POING/52444">http://www.boosey.com/teaching/music/Helmut-Oehring-sur-POING/52444</a> (accedido en 3-11-2013)
Papier, Ernest	Axe à 4	1993	Cuarteto Saxofones	Cuarteto SSTT	Performance Lenguaje Teatral	Indicaciones de acción, movimiento, iluminación... los intérpretes deben hacer piruetas, tocar desde el suelo, exagerar respiraciones,...	Courlay, France: Fuzeau, 2006	Fusik, James (2003; pág.83-91)

Compositor	Obra	año	Instrumentación	Saxofón	Elementos	Descripción de los elementos	Editorial	información y referencias
Rohloff, S Steingrimur	Rite-Rythme (Edudes saxophone)	2003	Saxofón Solo	Alto	Performance Efectos Coreografía	Dentro de su colección de estudio de saxofón, Rohloff en Rite-Rythme incluye ritmos que deben ser zapateados mientras se interpreta la música.(*)	Paris: Henry Lemoine, Etudes pour saxophone Vol.2 - Coleccion Claude Delangue), 2003	(*) <a href="http://www.henry-lemoine.com/en/catalogue/fiche/27716">http://www.henry-lemoine.com/en/catalogue/fiche/27716</a>  (Accedido en 29-10-2013)
Rossé, François	...Sur un îlot de la rivière...	2005	Saxofón Solo	Soprano	Recita texto	Recitar texto en Chino Mandarin	Paris: Paquelet Editions 2005	Fusik, James (2003; pág.83-91)
Rzewski, Frederic	Histories	1993	Cuarteto Saxofones	Cuarteto SATB	Performance Recita texto	Recitar texto, una narración. Además hay varias indicaciones de zapateado.	Unpublished Score, 1993	Fusik, James (2003; pág.83-91)  <a href="http://imslp.org/wiki/Category:Rzewski,_Frederic">http://imslp.org/wiki/Category:Rzewski,_Frederic</a>
Rzewski, Frederic	The fall of the Empire	2007	Duo Saxofón + Piano	Soprano	Elem. Mus. Narrativos Recita texto	Recitar texto. Una pieza breve en la que el interprete debe recitar una narración sobre un hombre que dispara sobre angeles que, tras ser engañados, se convierten en demonios.	Unpublished Score, 2007	Fusik, James (2003; pág.83-91)  <a href="http://imslp.org/wiki/Category:Rzewski,_Frederic">http://imslp.org/wiki/Category:Rzewski,_Frederic</a>
Sciarrino, Salvatore	La bocca I piedi, il suono	1997	Cuarteto Saxofones + Orquesta 100 Saxofones	Cuarteto SATB	perform. Narrativ	Indicaciones de posición y elementos narrativos. El cuarteto debe estar elevado sobre 4 plataformas, mientras un acompañamiento de 100 saxofones se mueve libremente entre el público y el escenario, semejando un ritual.	Milan: Ricordi, 1997	Fusik, James (2003; pág.83-91)  <a href="http://www.salvatoresciarrino.eu/Data/Catalogo/La_bocca_i_piedi_il_suono.html">http://www.salvatoresciarrino.eu/Data/Catalogo/La_bocca_i_piedi_il_suono.html</a>
Sciarrino, Salvatore	Studi per l'intonazione del mare	2000	Gran ensemble: Cuarteto Saxofones + Cuarteto Flauta + Orquesta 100 Sax y 100 Flautas + Voz Solista + Percusión	Cuarteto SATB + 100 saxofones	perform. Narrativ	Múltiples efectos que se consiguen con los grandes conjuntos de flautas y saxofones describen sonoridades vinculadas con el mar. El impacto visual se crea con la aparición en escena de los 209 interpretes.	Milan: Ricordi, 2000	<a href="http://www.salvatoresciarrino.eu/Data/Catalogo/Studi_per_l_intonazione_del_mare.html">http://www.salvatoresciarrino.eu/Data/Catalogo/Studi_per_l_intonazione_del_mare.html</a>
Shrude, Marilyn	Fantasmí	2005	Ensemble de saxofones + 2 saxofones altos	Ensemble + 2 altos	perform / Narrativ	Indicaciones de posición. Los saxofonistas se sitúan fuera de la vista del público. Además los multifónicos que interpretan tratan de asemejarse a sonidos de fantasmas.	Unpublished Score, 2005	Fusik, James (2003; pág.83-91)  <a href="http://www.marilynshrude.com/works/fantasmí/">http://www.marilynshrude.com/works/fantasmí/</a>
Solitto, Tony	Interplay	2009	Trio (Saxofón + trombón + fagot)	Baritono	perform.	Indicaciones de posición y movimiento, intercambiando posiciones. Interpretación de fragmentos aleatorios que implican cambio de posiciones sobre el escenario.	Unpublished Score, 2009	Fusik, James (2003; pág.83-91)  <a href="http://www.tonysolittocomposer.com/index.php/music/39-interplay">http://www.tonysolittocomposer.com/index.php/music/39-interplay</a>
Stockhausen, Karlheinz	Amour (Saxophon, Wek Nr. 44 3/4)  (* adaptada para saxofón en 2003)	1976	Saxofón Solo + Electrónica	Soprano	perform.	Original de sus 5 piezas para clarinete, es la versión para saxofón. Cada una de las 5 piezas debe ser interpretada desde un punto del escenario, con indicaciones de iluminación diferentes.	Kurten, Germany: Stockhausen-Verlag, 2004	Fusik, James (2003; pág.83-91)  <a href="http://www.stockhausen-verlag.com/Verlag_Edition_Scores_Publications.htm">http://www.stockhausen-verlag.com/Verlag_Edition_Scores_Publications.htm</a> (accedido en 1-11-2013)
Stockhausen, Karlheinz	Saxophon (Course og the Years)  (* adaptada para saxofón en 1999)	1977	Saxofón Solo + (Bongo opcional)	Soprano	perform.	Si es interpretada con Bongo, ambos interpretes debe situarse de perfil al público y mirándose entre ellos. Si se interpreta a solo, deberá situarse en una localización poco habitual, pero a la vista del público. Una luz deberá encenderse y apagarse al inicio y fin.	Kurten, Germany: Stockhausen-Verlag, 1999	Fusik, James (2003; pág.83-91)  <a href="http://www.stockhausen.org/score_catalog.html">http://www.stockhausen.org/score_catalog.html</a> (accedido en 1-11-2013)

Compositor	Obra	año	Instrumentación	Saxofón	Elementos	Descripción de los elementos	Editorial	información y referencias
Stockhausen, Karlheinz	In Freundschaft (Work No.46 9/10)  (* adaptada para saxofón en 1983)	1977	Saxofón Solo	Soprano	perform.  Coreograf.	Se indican una serie de movimientos coreografiados que parten de la línea de orientación entre Re#-Mi (D#-E). Conforme avanza la obra los movimientos van pasando de solo horizontal a también vertical, así como gestos de sorpresa y bucles en el espacio.	Kurten, Germany: Stockhausen-Verlag, 1983	Fusik, James (2003; pág.83-91)  <a href="http://www.stockhausen-verlag.com/Verlag_Edition_Scores_Publications.htm">http://www.stockhausen-verlag.com/Verlag_Edition_Scores_Publications.htm</a> (accedido en 1-11-2013)
Stockhausen, Karlheinz	Linker Augentanz (De Lucifer Dance) Nr. 3, Ex 53."  (* adaptada para saxofón en 1990)	1983	Ensemble mixto (Saxofones + percusion + Syntetiz)	---	perform.	Indicaciones de movimiento y posición. Varios movimientos deben ser ejecutados por los intérpretes, tengo o no música en ese momento.	Kurten, Germany: Stockhausen-Verlag, 1994	Fusik, James (2003; pág.83-91)  <a href="http://www.stockhausen.org/score_catalog.html">http://www.stockhausen.org/score_catalog.html</a> (accedido en 1-11-2013)
Stockhausen, Karlheinz	Xi (Work No.1 Ex 55)	1986	Instrumento Solo	Abierto (Instrumento melodico con cuartos de tono)	perform.	Siguiendo las sugerencias de la interpretación de la versión de Basset Horn Suzanne Stephens, deberá interpretarse con una ropa negra y varios puntos de iluminación.	Kurten, Germany: Stockhausen-Verlag, 1998	Fusik, James (2003; pág.83-91)  <a href="http://www.stockhausen.org/score_catalog.html">http://www.stockhausen.org/score_catalog.html</a> (accedido en 1-11-2013)
Stockhausen, Karlheinz	Europa - Gruss (Work No.73)  (* adaptada para saxofón en 2002)	1992	Ensemble mixto + electronica	Soprano	perform.	Es una de las cuatro piezas que nacen de la fórmula <i>Mittwoch</i> , extraídas del material de la ópera de Stockhausen Licht (o The Seven Days of the Week,1986). Los interpretes se posicionan en plataformas sobre un metro alrededor del publico, y se sugieren dierentes colores entre las partes Solo/Tutti.	Kurten, Germany: Stockhausen-Verlag, 2003	Fusik, James (2003; pág.83-91)  <a href="http://www.stockhausen-verlag.com/Verlag_Edition_MITTWOCH_aus_LICHT.htm">http://www.stockhausen-verlag.com/Verlag_Edition_MITTWOCH_aus_LICHT.htm</a> (accedido en 1-11-2013)
Stockhausen, Karlheinz	Ypsilon (Work No.2 Ex 59)	1997	Instrumento Solo	Abierto (Instrumento melodico con cuartos de tono)	perform.	Se sugiere ser interpretada con un traje que tenga superpuestas pequeñas campanillas Indias, incluso en brazos y piernas. Con los movimientos anotados deben hacerse sonar las campanas.	Kurten, Germany: Stockhausen-Verlag,1997	Fusik, James (2003; pág.83-91)  <a href="http://www.stockhausen.org/score_catalog.html">http://www.stockhausen.org/score_catalog.html</a> (accedido en 1-11-2013)
Stockhausen, Karlheinz	Die 7 Lieder der Tage	2002	Trio	Abierto (a 3 instrum.)	perform.	Cada sección representa un día de la semana, y por ello existen diferentes indicaciones de posición y gestos para cada una. La obra nace del original "eva's Lied" de "lunes" de la gran opera de Stockhausen Licht (o The Seven Days of the Week,1986)	Kurten, Germany: Stockhausen-Verlag, 2002	Fusik, James (2003; pág.83-91)  <a href="http://stockhausen.hostingsiteforfree.com/Montag.html">http://stockhausen.hostingsiteforfree.com/Montag.html</a> (accedido en 1-11-2013)
Stockhausen, Karlheinz	Piccolo (De Martes, en Licht) Work No.1 - 47	2005	Duo Saxofón + Percusión	Soprano	perform.	El percusionista se sienta en un taburete frente al saxofonista, de perfil hacia el público. Ambos mantienen esa posición, solo el saxofón se inclina ligeramente hacia el público.	Kurten, Germany: Stockhausen-Verlag, 2010	Fusik, James (2003; pág.83-91)  <a href="http://www.stockhausen.org/score_catalog.html">http://www.stockhausen.org/score_catalog.html</a> (accedido en 1-11-2013)
Stockhausen, Karlheinz	Edentia (Klang - 20th Hour. Work.No.100)	2007	Saxofón Solo + Electrónica	Soprano	perform.	Se sugiere el color magenta (KHS-25). A pesar de que no hay indicaciones de posición en la partitura, el músico debe interpretar movimintos en función de las secciones de la obra, de forma parecida a su famosa obra <i>In Freundschaft</i> .	Kurten, Germany: Stockhausen-Verlag, 2009	Fusik, James (2003; pág.83-91)  <a href="http://www.stockhausen-verlag.com/Verlag_Edition_Scores_Klang.htm">http://www.stockhausen-verlag.com/Verlag_Edition_Scores_Klang.htm</a> (accedido en 1-11-2013)  <a href="http://vimeo.com/30878443">http://vimeo.com/30878443</a> (Elizabeth Bunt October 1st, 2011) (accedido en 1-11-2013)
Stockhausen, Karlheinz	Erwachen (Work No.92)	2007	Trio (Saxofón, trompeta, cello)	Soprano	perform.	Indicaciones de posición y acción. Los interpretes forman un triángulo, y deben de salir con las manos ya sobre los instrumentos. Además se sugiere que vayan vestidos con un color Amarillo brillante (HKS 3)	Kurten, Germany: Stockhausen-Verlag, 2007	Fusik, James (2003; pág.83-91)  <a href="http://www.stockhausen-verlag.com/Verlag_Edition_Scores_Klang.htm">http://www.stockhausen-verlag.com/Verlag_Edition_Scores_Klang.htm</a> (accedido en 1-11-2013)

Compositor	Obra	año	Instrumentación	Saxofón	Elementos	Descripción de los elementos	Editorial	información y referencias
Stroë, Aurel.	Intrada des Euménides	1985	Saxofón Solo	Soprano + Sopranino	perform / effects	El soprano y sopranino deben ser interpretados simultáneamente. Además existen varias indicaciones de posición. Este tipo de elementos son característicos del saxofonista Daniel Kienzy, con quien ha trabajado varias este compositor, autor de Saxtuor mit Kientzy (1989)	Unpublished score, 1985.	Fusik, James (2003; pág.83-91) <a href="http://aurel-stroe.de/werke.htm">http://aurel-stroe.de/werke.htm</a> (accedido en 3-11-2013)
Ueno, Ken	whatWALL?	2011	Saxofón Solo + Electrónica	Alto	perform Narrativ Video	Escrita para saxofón alto solo y "quadraphonic tape", la obra está vinculada en su proceso creativo con la Arquitectura, homenajeando en concreto al trabajo de Eric Owen Moss. musicalmente, esta pieza se construye a través de multifónicos que se superponen como ladrillos sobre la base electrónica.	Unpublished Score, 2011	<a href="http://cnmat.berkeley.edu/node/8404">http://cnmat.berkeley.edu/node/8404</a> (accedido en 6-11-2013) <a href="http://www.kenueno.com/performance/notes.html#whatWALL">http://www.kenueno.com/performance/notes.html#whatWALL</a> (accedido en 6-11-2013)
Veldhuis, Jacob ter.	Heartbreakers	1999	Cuarteto / Ensemble de Saxofones (o de otros instrumentos)	Cuarteto SATB / cuarteto duplicado	Video opc.	Esta obra se presenta en múltiples combinaciones instrumentales, con Boombox. La venta de su partitura se complementa con un video hecho por Danielle Kwaaitaal	Amsterdam: Boombox Music, 1999.	<a href="http://www.boomboxshop.net/jacobtv/Heartbreakers_4.html">http://www.boomboxshop.net/jacobtv/Heartbreakers_4.html</a> (accedido en 6-11-2013) Partitura original
Veldhuis, Jacob ter.	Garden of Love	2002	Saxofón Solo + Electrónica	Soprano	Narrativ (Video Opc.)	Esta obra de saxofón soprano y tape (boombox) tiene su origen en el poema del inglés William Blake con el mismo nombre. El fragmento es recitado al inicio, y a continuación sus palabras se esparcen por el medio de la música hasta el final de la obra. Existe un video de Amber Boardman para su representación conjunta a disposición del interprete.	Amsterdam: Boombox Music, 2002	<a href="http://www.boomboxshop.net/jacobtv/Garden_of_love.html">http://www.boomboxshop.net/jacobtv/Garden_of_love.html</a> (accedido en 6-11-2013) Partitura original
Veldhuis, Jacob ter.	Pimpim	2007	Saxofón Solo + Electrónica / o Cuarteto de saxofones	Baritono / Cuarteto Saxofones	perform.	Se sugiere al interprete una vestimenta adecuada a la pieza, en el estilo "PIMP", lo que incluye bastón, plumas, pieles, joyas,...	Amsterdam: Boombox Music, 2007.	Fusik, James (2003; pág.83-91) <a href="http://www.jacobtv.net/works/sax.html">http://www.jacobtv.net/works/sax.html</a> (accedido en 3-11-2013)
Wilson, Dana	Howling at the Moon	2000	Cuarteto Saxofones	Cuarteto SATB	perform / effects	De influencia japonesa, el título hace referencia a la obra de Hagiwara Sakutarō, "Howling at the Moon". Musicalmente es una mezcla de varias culturas, principalmente la percusión japonesa y el gospel Afroamericano. Existen indicaciones de teatralización	London: Boosey and Hawkes, 2000	Fusik, James (2003; pág.83-91) <a href="http://www.danawilson.org/notes/167">http://www.danawilson.org/notes/167</a> (accedido en 3-11-2013)