

Sax-Klangfarbenmelodien: Tras la expresividad tímbrica en el repertorio para saxofón de finales del S. XX

David Sánchez Blázquez¹

Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Portugal

Resumen: "¡Melodías de timbres! ¡Qué finos serán los sentidos que perciban aquí diferencias! ¡Qué espíritus tan desarrollados los que puedan encontrar placer en cosas tan sutiles! ¡Y quién se atreva aquí a aventurar teorías!" Esas eran las palabras que Arnold Schönberg escribía en la última página de su *Harmonielehre* [Tratado de Armonía] en 1922. Muchos compositores han trabajado en este sentido desde entonces, así que los intérpretes que quieran tocar esta música, necesitan volverse más sofisticados también. Los parámetros en los que está basada la expresividad podrían ser diferentes aquí. En este artículo trato de profundizar en los aspectos principales en relación a este asunto, así como en los componentes de la expresividad tímbrica y los principales recursos que podemos usar para conseguirla.

Palabras clave: Timbre, expresividad, saxofón, espectralismo, interpretación

Abstract: "Tone-color melodies! How acute the senses that would be able to perceive them! How high the development of the spirit that could find pleasure in such subtle things! In such a domain, who dares ask for a theory!" Those were the words that Arnold Schönberg wrote on the last page of his *Harmonielehre* [Theory of Harmony] in 1922. Many composers have worked in this way since then, therefore if performers want to play this music, they also need to become more sophisticated. The parameters on which expressivity is based could be different in this case. In this article I aim to discuss the principal issues relating to this subject, such as the components of a supposed timbral expressivity, and the main technical sources that could be used to achieve it.

Keywords: Timbre, expressivity, saxophone, spectralism, performance.

Desde que Arnold Schönberg promulgó en la última página de su *Tratado de armonía* (1922, p. 470) el concepto *Klangfarbenmelodien* —melodías de timbres— muchos han sido los compositores y compositoras que han escrito desde el protagonismo del parámetro tímbrico. Vemos esta intención en las partituras de Gérard Grisey, Tristan Murail, Hugues Dufourt, Philippe Hurel, Philippe Leroux, Kaija Saariaho, Fuminori Tanada, entre otros muchos. Por tanto, la pertinencia de indagar en las posibilidades expresivas en este terreno ha cobrado cada vez mayor importancia para los intérpretes, hasta el punto de tornarse imprescindible para quien quiera profundizar en este repertorio.

Recientemente, Eric Clarke y Mark Doffman, en un artículo donde incurren en las particularidades expresivas inherentes al repertorio de la llamada "nueva complejidad", advierten de la necesidad de profundizar en este terreno, ya que "no ha habido intención sistemática de investigar las especificidades de la expresividad interpretativa en los repertorios contemporáneos [...]"² y ³ (Clarke & Doffman, 2014, p. 101).

Han sido diversos los autores que han investigado en torno al timbre del saxofón, como Jean-Marie Londeix en *Hello! Mr. Sax, or Parameters of the Saxophone* (1989) o Daniel Kientzy, que mostró en *Saxologie* (1990) un importante análisis del potencial acústico de la familia de los saxofones. Más recientemente, Marcus Weiss y Giorgio Netti realizan una nueva aproximación en este sentido en *The Techniques in the Saxophone Playing* (2010).

¹ Email: davidsanchezblazquez@gmail.com, davidsanchez@ua.pt

²Todas las traducciones incluidas en este artículo están realizadas por el autor del mismo.

³ Cita original: "There has been no systematic attempt to investigate the commonalities and specificities of expressive performance in contemporary repertoires [...]" (Clarke & Doffman 2014, 101).

En estos casos encontramos compendios de los diferentes efectos o técnicas extendidas susceptibles de ser empleadas en esta familia instrumental. Este artículo pretende sugerir respuestas en torno a las posibilidades expresivas que surgen en torno a este parámetro. La noción de *expresividad* ha sido analizada desde muy diversos enfoques. González Lapuente define *expresión* como: "Cada uno de los elementos de la interpretación que dependen de opciones personales del ejecutante" a lo que añade como ejemplificaciones "adecuación de los matices expresivos, dinámicas, articulaciones, etc." (González Lapuente, 2009, p. 198). Doğantan-Dack habla de la naturaleza de la expresión musical y de las posturas, formalismo y tradición evocadora, con las que ésta puede ser enfocada:

[...] La tesis básica del formalismo es que el significado de la música reside simplemente en sus relaciones estructurales y que cualquier sentido expresivo que podría envolverla es pura y peculiarmente musical. De acuerdo con el punto de vista evocativo, [...] la inteligibilidad así como los poderes expresivos de la música surgen de su capacidad de señalar, es decir, simbolizar y evocar, experiencias no musicales (Doğantan-Dack, 2008, 63).⁴

Si el instrumentista conoce la naturaleza de la música a interpretar, se encuentra en posición de explotar mejor los recursos expresivos, ya sean de carácter puramente musical —si se trata de música formalista— o si consisten en construir metáforas sonoras con pretensiones evocadoras.

Desde un punto de vista pedagógico, Violeta Hemsy de Gainza añade: "[...] las estructuras no estructuran por sí mismas. Su aparente rigidez es en realidad el testimonio de la impotencia o debilidad del individuo para destruirlas y permitirles avanzar en su natural proceso de disolución" (Hemsy de Gainza, 1983, p. 14). Jessica Karlsson plantea que "sólo el conocimiento detallado de las relaciones entre las características expresivas y sus resultados perceptivos ayudarán al intérprete a alcanzar de forma fiable que éstos surtan el efecto deseado sobre los espectadores" (Karlsson, 2008, p. 21).⁵ De esta forma podemos generar expectación y suspense durante la interpretación, en relación al significado musical que nos ataña, tal y como sugiere Meyer (1956, pp. 25-30).

Desde el ángulo de la psicología, Patrick N. Juslin se refiere al término de expresión como "un conjunto de cualidades perceptivas que reflejan las relaciones psicofísicas entre las propiedades 'objetivas' de la música y las 'subjetivas' [...] impresiones del espectador. [...] La expresión depende de estos dos factores [las propiedades acústicas de la música y la mente del espectador], en formas que, aunque complejas, pueden ser modeladas en modas sistemáticas" (Juslin, 2003, p. 276).⁶ Estas propiedades acústicas son llamadas por Carl E. Seashore atributos psicológicos del sonido, quien los divide en altura, intensidad, duración y timbre (Seashore, 1938).

⁴ Cita original: "[...] The basic thesis of formalism is that the meaning of music resides singly in its structural relationships and that any expressive significance it may involve is purely and peculiarly musical. According to the evocative view, [...] the intelligibility as well as the expressive powers of music arise from its capacity to point to, i.e. to symbolize and evoke, non-musical experiences" (Doğantan-Dack 2008, 63).

⁵ Cita original: "Only detailed knowledge about the relationships among expressive feature and their perceptual effects will help the performer to achieve the desired effects on listeners reliably (Karlsson, 2008, p. 21).

⁶ Cita original "[Expression] a set of perceptual qualities that reflect psychophysical relationships between 'objective' properties of the music, and 'subjective' [...] impressions of the listener. [...] Expression depends on both of these factors, in ways that, although complex, can be modelled in a systematic fashion" (Juslin, 2003, p. 276).

Más recientemente, Daniel Leech-Wilkinson hace un uso parcial de esta división para referirse a la expresividad, concretamente a lo que para él es un gesto expresivo, de la siguiente forma:

Un gesto expresivo puede ser definido como una irregularidad en una o más de las principales dimensiones acústicas (altura, amplitud, duración), introducida con el fin de dar énfasis a una nota o acorde [...]. Los gestos expresivos convierten las notas en más largas o más cortas, más suaves o más fuertes, o en algún otro modo diferentes en comparación con el promedio local (Leech-Wilkinson, 2009).⁷

Si extrapolamos este planteamiento a la dimensión del timbre, encontramos la posibilidad de definir el concepto de *expresividad tímbrica* como: *la manera de gestionar las variaciones o desviaciones del parámetro tímbrico, con el fin de contrastar el grado de énfasis entre los diversos sonidos que transcurren durante la construcción de la interpretación.*

Pero, ¿de qué tipos de variaciones en torno al timbre estamos hablando? Mine Doğantan-Dack explica la relación de estas variaciones con dos fuentes comunicativas primigenias, el gesto físico y la voz, a las que atribuye una relación directa:

Las variaciones tímbricas que escuchamos en la voz expresando una emoción están relacionadas con el gesto físico que produce el sonido; el gesto vocal [...] está relacionado con el estado de los músculos del aparato fonador. [La emoción] está caracterizada por una huella específica en la estructura muscular de los órganos vocales [...]. Se puede argumentar que estas huellas gestuales que identificamos naturalmente con la voz sirven de paradigmas para atribuir expresión a los sonidos instrumentales. (Doğantan-Dack, 2008, p. 66-67).⁸

Por tanto, la gama tímbrica propia de la voz propone una paleta de posibilidades que bien puede inspirar la expresión tímbrica a desarrollar al frente del instrumento. Estas opciones, bien combinadas con los respectivos gestos físicos, pueden facilitar la expresión de la emoción deseada: "[...] La manera de iniciar y mantener físicamente un sonido, es decir, el aspecto gestual de su producción, es uno de los factores más decisivos para su identidad tímbrica" (Doğantan-Dack, 2008, 66).⁹ A este respecto, Davidson añade:

Las habilidades de la interpretación musical conllevan aspectos biomecánicos propios de tocar la música de forma fluida, pero coexisten con intenciones expresivas a través de movimientos corporales y expresiones faciales que permiten la comunicación de la intención musical (clarificando características estructurales de la música), o del significado (narrativa designada [...]) (Davidson, 2012, p. 623).¹⁰

⁷ Cita original: "An expressive gesture can be defined as an irregularity in one or more of the principal acoustic dimensions (pitch, amplitude, duration), introduced in order to give emphasis to a note or chord [...]. Expressive gestures involve sounding notes for longer or shorter, or louder or softer, or in some other way different compared to the local average" (Leech-Wilkinson, 2009).

⁸ Cita original: "The timbral variations that we hear in the voice expressing an emotion are related to the physical gesture that produces the sound; vocal gesture[...] is related to the state of the muscles of the vocal apparatus. [The emotion] is characterized by a specific imprint in the muscular structure of the vocal organs [...]. It can be argued that these gestural imprints that we naturally identify in the voice serve as paradigms for attributing expression to instrumental tones. " (Doğantan-Dack 2008, p. 66-67).

⁹ Cita original: "[...]the manner of physically initiating and sustaining a sound, i. e. the gestural aspect in producing it, is one of the decisive factors for its timbral identity" (Doğantan-Dack, 2008, p. 66).

¹⁰ Cita original: "Musical performance skills involve the biomechanical aspects of playing the music fluently, but coexist with expressive intentions manifested through bodily movements and facial expressions that permit the communication of musical intention (clarifying musical structural features), or meaning (narrative designated [...])" (Davidson, 2012, p. 623).

Desde el punto de vista exclusivamente acústico existen dos tendencias del timbre según su cualidad *polarizante* o *disgregante*, tomando como referencia tres aspectos básicos de este parámetro acústico: la *curva sinusoidal*, la *distribución de los armónicos* y la *idoneidad auditiva* (Bonastre 1977, 22-24). En relación al primer aspecto, cuantos más armónicos contenga un sonido, más pleno (y más impuro) será el timbre, por tanto, más disgregante, como sucede en la trompeta; cuantos menos armónicos contenga, más neutro y polarizante será, como en el caso de la flauta. Respecto a la distribución, cuanto más presencia exista de armónicos agudos, más disgregante es el timbre, como sucede en el oboe; si predominan los armónicos más graves, se trata de sonidos más neutros y, en consecuencia, más polarizantes, como en el caso de la tuba; y a mayor irregularidad en su distribución, más disgregante es el sonido, sirva de ejemplo el clarinete. Por último, en alusión al fenómeno auditivo, destaca que "el oído acumula nuevos armónicos, preferentemente octavantes de la fundamental" (Bonastre 1977, p. 23), lo que afecta a la percepción auditiva. El intérprete puede emplear su control técnico de base para desarrollar este potencial tímbrico-expresivo.

"[...] una mejor comprensión de la cuestión de dónde un parámetro en particular se sitúa dentro del presente discurso musical debería fortalecer nuestra imaginación hacia una nueva zona en la que la variedad de parámetros resultan incorporados en un nuevo lenguaje expresivo" (Kanno, 2001, p. 78-79).¹¹

Como hemos visto en el enfoque expuesto por Leech-Wilkinson, durante la interpretación de un repertorio más tradicional, la expresividad viene usualmente determinada por la comparación agógica o dinámica entre diversas notas, así como por la variación de la altura en el empleo del vibrato. Sin embargo, en el repertorio de índole espectral, las desviaciones tímbricas —es decir, contrastaciones entre sonidos más polarizantes y otros más disgregantes— dentro del propio fraseo, podrían resultar determinantes en el resultado interpretativo.

Para determinar cómo aplicar esta hipótesis en la práctica interpretativa, a continuación analizamos, en primer lugar, los diferentes recursos técnicos que con el saxofón se pueden emplear —perfectamente extrapolables a otros instrumentos, especialmente de viento— y en segundo lugar, cómo éstos pueden ser gestionados durante la interpretación.

La metodología desarrollada ha consistido en la combinación entre la práctica artística y la autorreflexión de ella derivada, así como el registro en vídeo del resultado interpretativo en directo, accessible en el siguiente enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=O9x5vP7ewy0>

Desde el punto de vista del control técnico del saxofón, el manejo de la embocadura determina la desviación mencionada. Una mayor o menor presión del labio inferior sobre la caña, situar éste más adelantado o retrasado o incluir más o menos parte del mismo entre los dientes y la lengüeta, determina directamente una influencia en la polarización o disgregación del sonido. También participan en este sentido la vocalización procurada en el

¹¹ Cita original: "[...]better understanding of the question of where a particular parameter situates itself within the present musical discourse should invigorate our imagination into a new area in which the variety of a parameter becomes incorporated into a new expressive language" (Kanno, 2001, p. 78-79).

interior de la embocadura y el ángulo formado entre el plano facial del intérprete y el tubo correspondiente al conjunto de boquilla y tudel.

Para atender al desarrollo tímbrico a lo largo del discurso, es conveniente observar los aspectos protagonistas del mismo de forma estructurada. Maria Lettberg propone dos niveles de enfoque para facilitar una percepción amplia a la par que detallada, el micronivel —detalles específicos de la interpretación— y el macronivel —actitud mental enfocada en la continuidad, con elementos expresivos automatizados en segundo plano o presentes solo de manera temporal— (Lettberg, 2011, p. 79).

Si tomamos como ejemplo la obra *Mysterious morning III* (1996) para saxofón soprano solo de Fuminori Tanada, podemos observar en ambos niveles, cómo la aplicación de lo expuesto puede influir en el resultado interpretativo. En la primera sección de la pieza (podemos ver el comienzo en la Ilustración 1), el compositor emula —en la línea de una "tradición evocadora" en palabras de Doğantan-Dack (2008) o una "narrativa designada" según Davidson (2012) — una estampa propia de un paisaje natural durante el amanecer. La melodía es una metáfora de lo que podría ser el aleteo de un ave o insecto. Tanada escribe para ello la combinación de *bisbigliandi* y *trémolos* en torno al Fa # durante algo más de una página de música.



Ilustración 1. Tanada, Fuminori. 1996. *Mysterious morning III* para saxofón soprano solo (p. 1)

Si a los recursos expresivos tradicionales, añadimos de forma coherente las pertinentes desviaciones tímbricas, convirtiendo el sonido en más disgregante durante el *crescendo* dinámico y en más neutralizante a lo largo del *disminuendo* —con el uso de los recursos técnicos que hemos expuesto— el fraseo resulta tremendamente enriquecido y el efecto evocador perseguido por Tanada se torna mucho más evidente. De este modo logramos secundar la ya mencionada propuesta de "fortalecer nuestra imaginación hacia una nueva zona en la que la variedad de parámetros resultan incorporados en un nuevo lenguaje expresivo" (Kanno, 2001), como si añadiésemos una nueva dimensión al fraseo. Lo mismo ocurre con el siguiente ejemplo.



Ilustración 2. Tanada, Fuminori. 1996. *Mysterious morning III* para saxofón soprano solo (p. 3)

A continuación vemos cómo la desviación tímbrica producida por los recursos propios de la embocadura y de la cualidad del soplo, puede verse complementada con la propuesta de otras técnicas por parte del compositor; en este caso (ilustración 3), se trata de la combinación con las apariciones y desapariciones progresivas del *flutterzunge* a lo largo del contorno melódico.

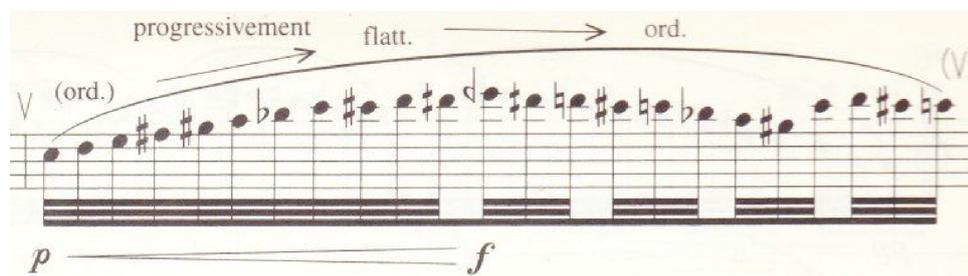


Ilustración 3. Tanada, Fuminori. 1996. *Mysterious morning III* para saxofón soprano solo (p. 5)

En añadidura a lo expuesto, desde el punto de vista del macronivel, el compositor escribe las siguientes consideraciones sobre la gestualidad y la actitud a emplear por el intérprete:

"la pieza debe ser interpretada de un solo impulso, de manera continua, (salvo las respiraciones: ' '), como si fuese la improvisación de un saxofonista loco, inestable, inquieto y nervioso."

Esto nos permite entender de una manera más clara la relación entre la intención evocadora de la obra y la actitud que permite al intérprete lograrla. Y si a esto añadimos los diferentes tipos de respiraciones que aparecen en la notación específica incluida en la partitura¹², con una gestualidad diferente para cada caso, favorecemos una mayor identificación tímbrica (Doğantan-Dack, 2008, p. 66-67), así como una mejor comunicación de la intención musical (Davidson, 2012, p. 623) a lo largo de todo el discurso musical.

La observación del estado del arte en torno al timbre del saxofón y los principales trabajos al

¹² "Specific notation:

- ∨ The composer suggests a normal breath here; it should not disturb the continuity of the line
- Panting (breathe deeply but rapidly)
- A short, tense pause (do not move)
- A short, suspended pause (listen to the sound as it dies)" (Tanada 1996 [notes to the score])

respecto —Kientzy, Londeix, Weiss y Netti— nos ha permitido comprobar que dichas aproximaciones suponen un buen referente para los compositores en cuanto a los efectos que esta familia instrumental puede realizar. Sin embargo, las posibilidades expresivas inherentes a la labor del intérprete son susceptibles de ser investigadas y sistematizadas en el repertorio de la “nueva complejidad”, tal y como apuntan Clarke y Doffman. Hemos realizado un análisis de la expresividad desde diferentes ángulos complementarios como la psicología —Juslin y Seashore—, la pedagogía —Gainza y Karlsson—, la semiótica —Meyer— y la gestualidad de la interpretación —Doğantan-Dack y Davidson—. Estos planteamientos, junto con el estudio de la propia naturaleza acústica del sonido —Bonastre— y la definición de gesto expresivo propuesta por Leech-Wilkinson, nos han facilitado plantear la hipótesis de un concepto interpretativo que hemos llamado “*expresividad tímbrica*”, y que hemos definido como: *la manera de gestionar las variaciones o desviaciones del parámetro tímbrico, con el fin de contrastar el grado de énfasis entre los diversos sonidos que transcurren durante la construcción de la interpretación*. En base a esta hipótesis hemos descrito los recursos técnicos que hacen viable el desarrollo de la “expresividad tímbrica” con la familia del saxofón, y hemos ejemplificado en la interpretación de una obra de estilo espectral cómo ésta puede ser aplicada. Así, hemos podido comprobar de forma práctica la viabilidad de este planteamiento, un terreno repleto de posibilidades dignas de ser exploradas, tal y como Schoenberg propuso hace ya casi un siglo.

Bibliografía

- Bonastre, F. (1977). *Música y parámetros de especulación [Music and speculation parameters]*. Madrid, España: Alpuerto
- Clarke, E. & Doffman, M. (2014). Expressive performance in contemporary concert music in D. Fabian, R. Timmers & E. Schubert. *Empirical approaches across Styles and cultures: Expressiveness in Music Performance* (pp. 98-114). Oxford, UK: Oxford University Press
- Davidson, J. W. (2012). Bodily movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalists: Two distinctive case studies. *Psychology of Music*, 40 (5), 595-633. Retrieved from <http://pom.sagepub.com/content/40/5/595>
- Doğantan-Dack, M. (2008). Timbre as an expressive dimension in music In Reigle R. & Whitehead P. *Spectral World Musics: Proceedings of the Istanbul Spectral Music Conferences*. Beşiktaş, Turquía: Pan Yayıncılık
- González Lapuente, A. (2011). *Diccionario de la música*. Madrid, España: Alianza Editorial
- Hemsey de Gainza, V. (1983). *La improvisación musical*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana.
- Juslin, P. N. (2003). Five facets of musical expression: a psychologist's perspective on music performance. *Psychology of Music*, 31(3) 273-302.
- Kanno, M. (2001). *Timbre as Discourse. Contemporary Performance Practice on the Violin*. York, UK: York University
- Karlsson, J. (2008). *A novel approach to teaching emotional expression in music*

performance. Uppsala, Suecia: Uppsala Universitet

Kientzy, D. (1990). *Saxologie : du potential acoustico-expressif des 7 saxophones*. París, Francia: Nova Musica

Leech-Wilkinson, D. (2009). *The changing sound of music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*. Chapter 8.1, paragraph 15, London: CHARM <http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/chap8.html> [accesed 21/04/2018]

Lettberg, M. (2011). Alfred Schnittke's Piano Trio: Learning and Performing In A. Cervino, C. Laws, M. Lettberg, & T. Lisboa *The practice of practicing* (pp. 69-88). Leuven, Belgium: Leuven University Press

Londeix, J. M. (1989). *Hello! Mr. Sax ou Paramètres du Saxophone*. París, Francia: Alphonse Leduc

Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago: The University of Chicago Press

Schoenberg, A. (1922). *Harmonielehre* [Theory of Harmony]. Viena, Austria: Universal Edition

Seashore, C. E. (1938). *The psychology of music*. New York, NY: McGraw-Hill

Tanada, F. (1996). *Mysterious Morning III* para saxofón soprano. París, Francia: Henry Lemoine

Weiss, M. & Netti, G. (2010). *The Techniques of Saxophone Playing*. Kassel, Alemania: Bärenreiter