

RECITAL CREATIVO
CUARTETO DE SAXOFONES

DANIEL ANDRÉS LÓPEZ CASANOVA

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2012

RECITAL CREATIVO
CUARTETO DE SAXOFONES

DANIEL ANDRES LÓPEZ CASANOVA

Recital creativo presentado como requisito parcial para optar al título de
Licenciado en Música

ASESOR:
LUIS EDUARDO MEDINA SOLARTE
MAESTRO

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2012

“Las ideas y conclusiones aportadas en el Trabajo de Grado,
son responsabilidad exclusiva del Autor”

Artículo 1 del Acuerdo n°. 324 de Octubre 11 de 1966, emanado del
Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño

NOTAS DE ACEPTACIÓN

Asesor

Presidente del jurado

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto, 1 de Noviembre de 2011

Dedico este trabajo a Dios, a mis padres, mi hermano, mi novia, y a todas las personas que hacen que la música sea un factor importante en su vida.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco enormemente a Dios por darme el mejor de los regalos: el don de la música, y por permitirme a través de él alabarle y adorarlo.

Agradezco también a mis padres, Francisco López y Teresa Casanova, por su total e incomparable apoyo, por sus consejos, por su amistad y confianza. A mi hermano Wilmer, quien ha sido mi mejor y fiel amigo y mi apoyo en esta lucha constante. A mi novia Katherine, por ser esa compañera incondicional y esa fuerza por alcanzar mis metas.

Un agradecimiento especial a todos los profesores que me brindaron todos sus conocimientos; al maestro Luís Eduardo Medina, por compartir conmigo sus conocimientos en el saxofón, el interés, la disciplina y el amor por este instrumento. A la profesora Zandra Quiñones, por sus enseñanzas en el instrumento y sus sabios consejos para con este. Al maestro Ángelo Dávila, por su valiosa amistad y su gran colaboración para este recital. A Wilson Fajardo, Mario Fajardo, Iván Oliva y Fernando Carvajal, grandes músicos y amigos que conformaron este ensamble musical. Al maestro José Guerrero Mora por brindarme sus grandes conocimientos y al Decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño el maestro Luís Alfonso Caicedo.

RESUMEN

El presente documento muestra un trabajo de composición y arreglos musicales para cuarteto de saxofones primeramente, y luego para el mismo formato pero acompañado con piano, bajo y percusión, presentando algunas propuestas tímbricas, melódicas, armónicas y rítmicas plasmadas en diferentes estilos musicales.

Por otra parte, se presenta un breve acercamiento a la historia y a las características principales del saxofón, como un instrumento que hace parte de la música de cámara y el cuarteto de saxofones; y un acercamiento de algunos compositores e intérpretes del instrumento y de los distintos estilos musicales que se interpretará dentro del cuarteto.

Cada una de las composiciones y de los arreglos para este formato de instrumentos, serán presentadas a través de un análisis musical y contextual argumentativo, el cual ayudará a ver las formas y maneras de composición e interpretación. De tal manera, se presenta un análisis armónico, melódico, rítmico, estructural, estilístico, morfológico y compositivo de: Regalo De Dios (Tres pequeñas piezas para cuarteto de saxofones), La Pequeña Suite Colombiana, Apocalipsis Joropo, Blues For Two Thins, The Power of the Saint Spirit y de los arreglos y adaptación al cuarteto de: Rhythm of Our World del compositor y trompetista cubano Arturo Sandoval, y de la Polonesa de la suite en La menor del compositor alemán George Philipp Telemann.

ABSTRACT

This document presents a work of composing and arranging music for saxophone quartet first, and then for the same quartet but accompanied with piano, bass and percussion, presented some proposals timbre, melodic, harmonic and rhythmic embodied indifferent musical styles.

On the other hand, is a brief approach to the history and main features of the saxophone, an instrument that is part of the chamber music and the saxophone quartet, and an approach of some composers and performers of the instruments and the different musical styles will be interpreted with in the quartet.

Each of the compositions and arrangements for this form of instruments, will be presented through musical analysis and contextual arguments, which help you see ways and means of composition and interpretation. Thus, we present an analysis harmonic, melodic, rhythmic, structural, stylistic, morphological and compositional: Un Regalo de Dios, Pequeña Suite Colombiana, Apocalipsis Joropo, Blues For Two Thins, The Power of the Saint Spirit and arrangements and adaptation to the quartet: Rhythm of Our World Cuban composer and trumpeter Arturo Sandoval, and the Poloniesa of the suite in Am of German composer George philipp Telemann.

CONTENIDO

	Págs.
INTRODUCCION	
1. TÍTULO.....	15
2. OJETIVOS.....	16
2.1 OBJETIVO GENERAL.....	16
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	16
3. JUSTIFICACIÓN.....	17
4. MARCO DE REFERENCIA.....	18
4.1 MARCO DE ANTECEDENTES.....	18
4.2 MARCO CONCEPTUAL.....	18
4.3 MARCO TEÓRICO.....	21
4.3.1 El Saxofón.....	21
4.3.1.1 La Boquilla.....	22
4.3.1.2 La Caña.....	23
4.3.1.3 Principales intérpretes del saxofón.....	23
4.3.1.4 Aspectos técnicos del saxofón.....	27
4.3.2 La música de cámara.....	28
4.3.2.1 El cuarteto de saxofones.....	29
4.3.2.2 Principales compositores de repertorio para cuarteto de saxofón.....	30
4.3.3 Obras de compositores a interpretar para el recital	33

4.3.3.1 La suite.....	35
4.3.4 Géneros musicales.....	35
4.3.4.1 El pasillo.....	35
4.3.4.2 El bambuco.....	37
4.3.4.3 El porro.....	38
4.3.4.4 El joropo.....	39
4.3.4.5 El funk.....	40
4.3.4.6 El blues.....	41
4.3.4.7 El bembé.....	42
4.3.4.8 La samba.....	42
4.3.4.9 El latin-jazz.....	43
4.3.5 Instrumentos musicales.....	44
4.3.5.1 La trompeta.....	44
4.3.5.2 El piano.....	44
4.3.5.3 El bajo eléctrico.....	45
4.3.5.4 La batería.....	46
4.3.5.5 Las congas.....	46
5. ANÁLISIS DEL EPERTORIO.....	47
5.1. Polonesa. (No. 7 de la suite en Lam de Telemann).....	47
5.2 Regalo De Dios (Tres Pequeñas Piezas Para Cuarteto De Saxofones).....	48
5.3 Pequeña Suite Colombiana.....	52
5.4 Apocalípsis Joropo.....	54

5.5 Blues For Two Thins.....	58
5.6 The Power of the Saint Spirit.....	61
5.7 Rhythm of our world.....	63
6. CONCLUSIONES.....	67
7. RECOMENDACIONES.....	68
8. BIBLIOGRAFÍA.....	69
9. ANEXOS.....	71

LISTA DE FIGURAS

	Págs.
Figura 1. Ejemplo de melodía y armonía	19
Figura 2. Modos Griegos.....	20
Figura 3. Registro estándar del saxofón.....	22
Figura 4. Estructura general del blues.....	42
Figura 5. Tesitura de la trompeta.....	44
Figura 6. Tesitura del piano.....	45
Figura 7. Tesitura del bajo eléctrico.....	46
Figura 8. Melodía canción de cuna.....	49
Figura 9. Sujeto y contrasujeto de Fugándo.....	50
Figura 10. Estructura de cánon en Fugándo.....	51
Figura 11. Periodo final de Fugándo.....	52
Figura 12. Estructura formal de la primera parte del Blues.....	58
Figura 13. Frase final característica del Blues.....	59
Figura 14. Estructura formal de la segunda parte del Blues.....	60
Figura 15. Ritmo de funk en la batería.....	61
Figura 16. Melodía principal de Power of the Saint Spirit.....	63
Figura 17. Estructura formal de la obra Rhythm of our World.....	64
Figura 18. Clave del bembé.....	64

ANEXOS

Anexo A

Partitura: Polonesa. George Philipp Teleman. Arreglo y adaptación para cuarteto de Saxofones. Daniel Andrés López Casanova.

Anexo B

Partitura: Regalo de Dios (Tres Pequeñas Piezas Para Cuarteto De Saxofones). Daniel Andrés López Casanova

Anexo C

Partitura: Pequeña Suite Colombiana. Daniel Andrés López Casanova

Anexo D

Partitura: Apocalipsis Joropo. Daniel Andrés López Casanova

Anexo E

Partitura: Blues For Two Thins. Daniel Andrés López Casanova

Anexo F

Partitura: The Power of the Saint Spirit. Daniel Andrés López Casanova.

Anexo G

Partitura: Rhythm of Our World. Arturo Sandoval. Original Big Band. Adaptación y arreglos para cuarteto de Saxofones. Daniel Andrés López Casanova.

INTRODUCCIÓN

Este documento se basa en presentar un análisis musical y contextual de las composiciones y arreglos musicales elaborados para un cuarteto de saxofones, presentado a través de un recital creativo, en el cual se muestra maneras de composición. Para ello se investigaron los aspectos históricos del saxofón, sus características generales, los estilos de música de cada una de las obras compuestas, su respectiva historia y todo junto un análisis musical completo.

El fin de este documento y de el recital es mostrar al público la manera de componer y hacer música para este formato de instrumentos; de igual manera, motivar a toda la comunidad artística Universitaria y a la comunidad Nariñense en general, de crear nueva música de cámara, ya que no ha habido antecedentes de un cuarteto de saxofones dentro de un recital creativo en el departamento de música de la Universidad de Nariño.

RECITAL CREATIVO
CUARTETO DE SAXOFONES

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Realizar un recital creativo basado en composiciones y arreglos para cuarteto de saxofones y acompañamiento de piano, bajo y percusión, con el fin de obtener el título de Licenciado en Música de la Universidad de Nariño.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Elaborar un estado del arte que permita ver el contexto histórico y los aspectos generales que caracterizan al saxofón.
- Profundizar y desarrollar las maneras de composición musical, arreglos y todas las posibilidades sonoras para este tipo de formato.
- Realizar un contexto histórico que permita estudiar los distintos géneros y estilos musicales del repertorio a interpretar.
- Hacer un análisis morfológico, armónico, melódico y rítmico de las composiciones y arreglos del recital.
- Estudiar y ensamblar el repertorio del recital con todos los músicos acompañantes.
- Presentar el recital de grado ante los jurados y el público
- Motivar a la comunidad musical universitaria y nariñense por crear música para cuarteto de saxofones y música de cámara en general.

3. JUSTIFICACIÓN

Es importante la realización de un recital creativo de este tipo, ya que estas manifestaciones artísticas y culturales hacen que el arte en la región y dentro de la universidad crezca cada vez más y muestren un desarrollo artístico y cultural ante el resto de la comunidad universitaria y nariñense. Por eso, se creo este cuarteto de saxofones, que muestra obras de diferentes estilos musicales, formas de composición, técnica y manera de ejecutarlas.

Un recital creativo de estas características hacen ver que en Nariño y sobretodo que dentro de lo que exige un recital de este tipo, se puede utilizar algo más que la música, ya que como su nombre lo ha dicho, la creatividad es lo primordial dentro de este recital y esta juega un papel muy importante; en este caso, mostrándonos como se puede hacer música a través de este formato de instrumentos.

Con esto, este recital espera la aceptación y el agrado de toda la comunidad Universitaria y Nariñense, para llevar por todos los rincones del departamento, una propuesta auditiva y agradable para el espectador, que motive a crear nuevos grupos instrumentales y que hagan de la música un bello y maravilloso espectáculo artístico, y también para que apoyen el talento musical de la región.

4. MARCO DE REFERENCIA

4.1 MARCO DE ANTECEDENTES

Recital interpretativo de saxofón: "Saxofón: expresión, sutileza, fuerza y virtuosismo", Herman Fernando Carvajal Martínez, Universidad de Nariño, San Juan de Pasto, 2009.

4.2 MARCO CONCEPTUAL

- La composición musical.

La composición musical es el arte que tiene como objetivo la creación de obras musicales. Esta requiere el estudio de muchas disciplinas, tales como la armonía, el contrapunto, la orquestación, y el conocimiento de formas musicales. Las composiciones musicales son muchas veces sometidas a reglas estrictas de este tipo, aunque la libertad del compositor, en ocasiones, se esconde por estas restricciones. El término "música" también puede indicar el resultado de la acción de componer, es decir, hacer una obra musical. Para hablar de composición, hay que tratar dos puntos importantes tales como lo son la melodía y la armonía.

La melodía es, la parte más importante en el proceso de construcción de una pieza; esta melodía va a ser lo que la caracterice como única. Según el diccionario de la Real Academia Española de la lengua, la melodía es "La composición en que se desarrolla una idea musical, simple o compuesta, con independencia de su acompañamiento".

Por armonía podemos entender como la unión de tres o más sonidos simultáneos, entendiendo que la melodía producida por una sola voz es homónima, con dos voces se producen intervalos armónicos y, a partir de 3 voces o sonidos simultáneos se habla de armonía. La armonía se produce de forma natural al observar los sonidos armónicos de cualquier sonido producido por la naturaleza. La riqueza de tales armónicos es la característica que define el timbre de los instrumentos musicales. La riqueza de dichos armónicos, producen la característica tímbrica de cada instrumento y es ésta la que nos ayuda a reconocer los distintos instrumentos musicales.¹

Figura 1. Ejemplo de melodía y armonía

¹ Diccionario Harvard de Música, Don Michael Randel. México, Editorial Diana, 1984, pg. 253.

Melodía

Armonía

Fuente: Diccionario Harvard de Música

- Estructura

El término estructura hace referencia a la disposición y distribución de las partes de un todo, a los elementos debidamente dispuestos entre sí. En la música, es de gran dificultad distinguir el fondo estructural de una pieza de música de considerable duración, y es necesario que tanto el intérprete como el oyente comprendan el plan que liga toda una composición. La estructura en la música no es distinta que en las demás artes, ya que como menciona Aron Copland, es la organización coherente del material utilizado por el artista; pero musicalmente hablando, el material tiene un carácter fluido y un tanto abstracto; por tal razón, la tarea estructuradora es de gran complejidad para el compositor, a causa de la naturaleza misma de la música. Para Aron Copland, existen dos maneras de considerar la estructura musical:

1. La forma en relación con la pieza considerada como un todo: se refiere a los tiempos enteros de una sinfonía, una sonata o una suite.
2. La forma en relación con las diferentes partes menores de la pieza: las unidades formales pequeñas que componen juntas un tiempo entero.

- Forma

La palabra “forma” se emplea en la música por extensión de la acepción que tiene en la pintura, escultura, arquitectura, etc., con la diferencia de que, cómo la música está constituida por sonidos impalpables. Cuando se dice Forma, no se hace referencia a un objeto visible, sino a un trozo musical de cierta duración, con varias partes y ritmos, que se perciben con el oído. Dicho con otras palabras, es la manera de presentar la estructura y el contenido de una obra musical, donde este puede variar, pero la forma establece normas generales y gracias a ella, el compositor organiza su obra con una arquitectura especial, que corresponde a un modelo conocido o bien crea una nueva cuando ninguna de las existentes sirve para titular su composición.

Un buen desarrollo motivico, temático o de otra manera, el buen uso de los materiales compositivos, su organización, su conexión, su coherencia, su lógica, crean la forma.

- Modos - Modalidad

Por modo se entiende las diferentes maneras de ordenar las notas que constituyen una escala, de esta forma, el numero de modos depende de cuantas notas posea la escala. El tema relacionado a los modos es muy amplio y antiguo, prueba de esto es la denominación Modos Griegos, aunque en la música moderna han sido retomados, claro ejemplo de esto es el Jazz, donde son usados comúnmente. Con ellos se ha creado música tonal y atonal, puesto que su uso es muy amplio y cada modo brinda sonoridades y colores distintos a otras formas de composición. A diferencia de la tonalidad, entendida como: las relaciones entre un conjunto de sonidos y otro central que adquiere la función de tónica; la modalidad es la forma en que se sitúan los sonidos de un conjunto alrededor de uno central. En el Tratado de Armonía de Koechlin se menciona que de todos los modelos escalísticos que han sido utilizados por los compositores del siglo XX, siete de ellos se han constituido como sistema, formando lo que hoy se conoce como sistema neomodal, basado igualmente en la nomenclatura de los modos griegos, donde cada una de estas escalas tiene su propio carácter sirviendo de modelo sobre cualquier tónica.

Figura 2. Modos Griegos

Ionian (Major Scale)		C maj7 (C6)
	I maj7 or I6	
Dorian (2nd degree)	II-7	D-7
Phrygian (3rd degree)	III-7	E-7
Lydian (4th degree)	IV maj7	F maj7
Mixolydian (5th degree)	V7	G7
Aeolian (Natural Minor) (6th degree)	VI-7	A-7
Locrian (7th degree)	VII-7(b5)	B-7(b5) or B♭7

Fuente: Método Improvisation for Saxophone

- Técnica instrumental

Es un conjunto de procedimientos, recursos, capacidades y habilidades que adquiere un músico en la ejecución de un instrumento musical. Desarrolla la parte sistemática del instrumento y la función corporal del músico hacia éste. Las clases de técnica instrumental se trabajan de acuerdo a la necesidad que presente cada instrumentista basada en una determinada escuela como la alemana, italiana, francesa, rusa, norteamericana, etc.² La técnica es entendida como la mejor manera de conseguir a través de diferentes medios un objetivo musical propuesto, en este caso es el dominio del instrumento.

4.3 MARCO TEÓRICO

4.3.1 El Saxofón

Fue inventado por Adolphe Sax (1814-1894), de Bruselas, a mitad de los años 1840 y perfeccionado en 1846; también conocido como saxófono o simplemente saxo, es un instrumento musical cónico de la familia de los instrumentos de viento-madera, generalmente hecho de latón y consta de una boquilla con una caña simple al igual que el clarinete.

El saxofón en su cuerpo posee entre 20 y 23 agujeros de tono de tamaño variable, incluyendo dos agujeros muy pequeños de octava para ayudar a la interpretación del registro superior. Estos agujeros son cubiertos por almohadillas, que presionan los agujeros para producir un sello hermético. En reposo, algunos agujeros están abiertos y otros están cerrados por las almohadillas. Las almohadillas pueden ser controladas por varias llaves en los dedos de ambas manos, mientras que el pulgar derecho se sitúa debajo de un soporte que ayuda a mantener el saxofón equilibrado. La digitación del saxofón es una combinación entre la digitación del oboe y es muy similar a la digitación de la flauta travesera o el registro superior del clarinete.

El diseño más simple del saxofón es un tubo recto cónico, como los saxofones soprillo, sopranino y soprano. Por motivos ergonómicos, los saxofones más grandes, por lo general, incorporan un recodo en forma de U en el tercer agujero de tono más grave o ligeramente encima de él. Como esto causaría que la campana del instrumento señalara casi directamente hacia arriba, el final del instrumento es o biselado o inclinado ligeramente hacia adelante. Este recodo se

² Recital interpretativo de clarinete “Un sonido, diversos colores y distintos mundos”, Arnold Carvajal. San Juan de Pasto, 2007, pg 17.

ha convertido en un rasgo característico de la familia del saxofón, hasta el punto de que el saxofón soprano e incluso el sopranino a veces están fabricados en el estilo curvo aun cuando no sea estrictamente necesario.

La familia completa del saxofón es de nueve instrumentos: 1. Soprillo en Bb; 2. Sopranino en Eb; 3. Soprano en Bb; 4. Alto en Eb; 5. Tenor en Bb; 6. Barítono en Eb; 7. Bajo en Bb; 8. Contrabajo en Eb; 9. Subcontrabajo en Bb. A todos se les considera como instrumentos de transposición y su notación es en clave de sol.³

Figura 3. Registro estándar del saxofón



Fuente: Diccionario Harvard de Música

El saxofón en sus comienzos fue apreciado en la música militar en Francia, posteriormente se fue involucrando en el campo del jazz, mientras que en la música culta se adentró lentamente. Héctor Berlioz estaba asombrado y entusiasmado por la extraordinaria sonoridad del saxofón, por ello compuso en 1844 la primera obra conocida que involucraba este instrumento, el sexteto Canto Sagrado, la cual dirigió el mismo y contó con la presencia de Adolphe Sax interpretando el saxofón; por esto se convirtió en el primer compositor en llevar el instrumento a la orquesta sinfónica. Más tarde otros personajes de la música como Bizet, Saint-Saens, Strauss, Milhaud, Prokofief, Meyerbeer, Massenet, Ravel, en su famoso Bolero y Gershwin entre otros lo emplearon en algunas de sus obras.

El saxofón es apto para expresar las mayores sutilezas y diversos caracteres musicales, pues contiene la delicadeza y suavidad de la madera y la fuerza del metal; con un registro grave que resulta muy sonoro, en el medio suave y melancólico y sus agudos penetrantes y estridentes, lo convierten en un instrumento expresivo y su cómoda digitación en uno virtuoso.

4.3.1.1 La Boquilla. El saxofón usa una boquilla con una sola caña similar a la del clarinete, aunque es mayor la del saxofón y posee una cámara interior hueca redonda o cuadrada y es más amplia que la del clarinete.

Las boquillas están fabricadas en una amplia variedad de materiales, las hay tanto metálicas como no metálicas. Las boquillas no metálicas son normalmente de ebonita, de plástico o de caucho duro, a veces de madera, y raras veces de cristal,

³ Op Cit. Randel, pg.438 –439.

de porcelana e incluso hueso. A las boquillas de metal algunos le atribuyen un sonido distintivo, descrito a menudo como "más brillante" que las no metálicas.

Las boquillas con una cámara cóncava son las más cercanas al diseño original de Adolphe Sax y funcionan muy bien en la interpretación clásica, ya que producen un sonido más suave o menos desgarrador. Por el contrario, en el jazz y la música popular los saxofonistas tocan a menudo con cañas normalmente flojas y con boquillas abiertas.

4.3.1.2 La Caña. Los saxofones usan una única caña o lengüeta. Sin embargo, éstas son generalmente más anchas y más cortas que las del clarinete. Habitualmente, las lengüetas están fabricadas con caña común, pero desde el siglo XX también se han fabricado cañas de fibra de vidrio. El tamaño de la caña también depende del tipo de saxofón (alto, tenor, barítono, bajo, contrabajo etc.) al que está destinada.

Las cañas distribuidas comercialmente dependen de una gran serie de marcas, estilos y durezas. Cada saxofonista experimenta con cañas de dureza y material diferente para encontrar la adecuada a su boquilla, embocadura y estilo de interpretación. La dureza se mide habitualmente usando una escala numérica que va del 1 al 4 (con grados intermedios), siendo la 4 la más dura y 1 la más blanda (excepto en el saxofón barítono cuya numeración llega al 5).

4.3.1.3 Principales intérpretes del saxofón. Entre los principales intérpretes del saxofón tanto a nivel clásico como a nivel del jazz, se puede mencionar a los siguientes:

Marcel Mule, considerado el iniciador de la escuela francesa de saxofón, nacido en 1901, este gran maestro consigue extraerle al saxofón una sonoridad tan expresiva y similar como la del violín, instrumento que interpretó en niño, más tarde hacia 1942 es nombrado profesor de la más grande escuela de saxofón moderno, el Conservatorio Nacional de París, reemplazando a Adolphe Sax quien como ya se nombró anteriormente es el creador del instrumento y que además se desempeñaba como docente de la cátedra de Saxofón clásico que había sido cerrada tras las secuelas de la guerra hacia 1870. Aun hoy en día su trabajo y honorable labor es poco conocida, por ello la necesidad de mencionar a este gran maestro en este escrito puesto que es una figura cumbre del saxofón. Marcel Mule ha aportado a los intérpretes del instrumento un sinnúmero de estudios y ejercicios progresivos que sirven mucho para lograr la correcta interpretación del instrumento.

Sigurd Rascher, nacido en Alemania en 1907 es uno de los grandes conocedores e intérpretes del instrumento prueba de ello es el aporte que hace con la

exploración del registro sobreagudo del instrumento, que para su época era poco trabajado, extendiéndolo a cerca de cuatro octavas. Conoció a Ibert y a Glazunov y muchos compositores le dedicaron obras decisivas lo que amplió el repertorio para el instrumento. Tanto Mule como Rascher gracias a su preparación técnica y artística devuelven al saxofón su merito como instrumento musical puesto que gozaba de desprestigio por no hacer parte de la orquesta sinfónica.

Cecil Leeson (1902), es considerado el pionero de los solistas norteamericanos. Ofreció el primer recital de saxofón en Nueva York y estrenó en 1938 el Concierto de A. Glazounov en los Estados Unidos. Leeson encargó y estrenó veinte sonatas y diecinueve obras de música de cámara a varios compositores norteamericanos como Leon Stein, Burnet Tuthill, Eduard Moritz, Paul Creston, Janomir Weinberger, Robert Sherman y Morris Knight.

Daniel Deffayet, inspirado por la dulce sonoridad de Marcel Mule se inició en el saxofón como su discípulo. Desde 1966 y hasta su muerte en 1988, Herbert von Karajan le llamó como saxofonista de confianza para tocar en importantes solos y grabaciones con la Berlín Philharmonic Orchestra. En 1953 debutó como solista tocando el Concertino da Camera de Ibert. Y uno de sus grandes aportes es la ayuda que ofreció a la compañía Vandoren, fabricante de lengüetas o cañas, a perfeccionarlas.

Jean Marie Londeix, Donal Sinta y Eugéne Rosseau que es sin lugar a duda uno de los saxofonistas modernos más destacados en este campo. Un pedagogo del instrumento, elogiado por el gran maestro Marcel Mule quien fue su profesor en el perfeccionamiento de su ejecución. Un gran aporte realizado por este maestro es el estudio acerca de la acústica del viento, a lo que puede ser se deba su grandioso, hermoso y único sonido. Uno de sus tantos trabajos discográficos es "Saxophone Concertos" que es una base y una muy buena guía para la realización de este trabajo puesto que en él está presente, sin discusión alguna, una excelente versión del Concertino de Camera de Jacques Ibert.

John Coltrane (1926-1967), saxofonista y compositor estadounidense, una de las figuras clave de la música del siglo XX. Nació en Hamlet, Carolina del Norte. Durante la década de 1950 emergió como un talento importante, simultaneando sus primeras grabaciones como líder de su propio grupo con la participación en discos de otros grandes del jazz, como el pianista Thelonious Monk y los trompetistas Dizzy Gillespie y Miles Davis. Con el segundo estableció una fructífera asociación, permaneciendo como integrante de su quinteto, con el que grabó obras maestras del jazz como *Cookin´* (1955), *Relaxin´* (1956), *Milestones* (1958) y, sobre todo, *Kind of Blue* (1959), uno de los discos más famosos de la historia del género jazzístico. Al frente de su propia banda grabó *Blue Train* (1957), disco en el que da muestras de su impresionante virtuosismo y de su

intención de llevar el lenguaje del jazz hacia nuevos territorios melódicos y armónicos. En el álbum *Giant Steps* (1959), esta tendencia a la innovación es aún más patente. Sus experimentos con estructuras armónicas cada vez más complejas le otorgaron un lugar preferente dentro de la vanguardia jazzística de la década de 1960. El llamado 'Free Jazz' comenzaba a desarrollarse, y Coltrane exploró a fondo sus posibilidades con improvisaciones menos sujetas a la tonalidad y a las formas clásicas del jazz. Comenzó a utilizar con más frecuencia el saxofón soprano (además del tenor) y constituyó un legendario cuarteto junto al pianista McCoy Tyner, el bajista Steve Davis, al que sucederían Reggie Workman y, finalmente, Jimmy Garrison- y el batería Elvin Jones. Algunas de las grabaciones más importantes de esta época son *My Favorite Things* (1960), *Africa/Brass* e *Impressions* (1961). En muchos de estos discos también intervino el saxofonista contralto Eric Dolphy. La música de Coltrane fue volviéndose cada vez más compleja y libre de ataduras. Hasta su temprana muerte, que le sobrevino con tan solo cuarenta años, fue un creador enormemente individualista, siempre interesado por encontrar nuevas vías de expresión. Algunas de sus obras tardías más importantes, en las que añadió un componente espiritual a su música (era profundamente religioso) son *A Love Supreme* (1964), considerada por muchos como su obra maestra, *Ascension, Meditations* (ambas de 1965) y *Stellar Regions* (1967).

Charlie Parker, fue un músico estadounidense, el mejor intérprete de saxofón contralto de jazz y uno de los pioneros de este tipo de música. Nació en Kansas City, y su verdadero nombre era Charles Christopher Parker, aunque se le conocía como 'Bird' o 'Yardbird'. Actuó con diferentes grupos en Kansas City, Missouri, y en 1939 se trasladó a Nueva York. Allí estuvo a la cabeza del movimiento bop colaborando con el trompetista Dizzy Gillespie en la grabación de algunas piezas clásicas de jazz. En 1946 Parker sufrió un infarto y en sus últimos años sus problemas físicos y emocionales sólo le permitieron actuar de forma irregular, en especial con pequeñas orquestas. En 1947 grabó con el pianista Erroll Garner y, poco después, con la orquesta afrocubana de Machito. El estilo de Parker era de una gran pureza tonal, con técnicas armónicas, melódicas y rítmicas innovadoras y una habilidad sin precedentes para la improvisación. Su estilo y sus composiciones, Yardbird Suite y Ornithology entre otras, fueron piezas clave en la evolución del jazz.

Sonny Rollins (1930-), músico de jazz estadounidense considerado como uno de los saxofonistas más influyentes de la historia del jazz, célebre por obtener sonidos de gran rotundidad y por su capacidad para improvisar solos llenos de fuerza y creatividad. Su verdadero nombre es Theodore Walter Rollins y nació en la ciudad de Nueva York. Comenzó estudiando piano, luego saxofón alto y en 1946 optó, ya de forma definitiva, por el saxo tenor. En sus inicios tuvo gran

influencia el estilo agresivo y la gran riqueza sonora del saxofonista tenor estadounidense Coleman Hawkins. En 1949 grabó su primer disco con el cantante estadounidense Babs Gonzales y, a finales de ese mismo año, lo hizo con el trombón J. J. Johnson, el pianista Bud Powell y el trompetista Fats Navarro. Entre 1951 y 1954 grabó junto a grandes figuras del jazz, como Miles Davis, Charlie Parker y Thelonious Monk. En el álbum editado en 1954 con Miles Davis, *Bag's Groove*, aparecieron por primera vez tres de sus composiciones más famosas: "Oleo", "Doxy" y "Airegin". En 1955 pasó a formar parte del quinteto liderado por Clifford Brown y Max Roach, con los que grabó el álbum *At Basin Street* en 1956. Entre 1956 y 1959 publicó una serie de discos que le encumbraron como el saxofonista tenor más importante del jazz. El solo del tema "Blue 7" (*Saxophone Colossus*, 1956) es uno de los ejemplos más sobresalientes de improvisación. "St. Thomas", del mismo álbum, marca el comienzo de su investigación sobre el calipso (ritmo típico de las Antillas). Entre los discos más importantes de ese periodo se encuentran *A Night at the Village Vanguard*, grabado en directo en 1957, y *The Freedom Suite* (1958). Entre 1959 y 1961, dejó de actuar en público. En 1962, formó un cuarteto que incluía al trompetista estadounidense Don Cherry y el batería Billy Higgins. Tanto Cherry como Higgins eran pioneros del estilo conocido como free jazz, en el que los músicos improvisan sin seguir las tradicionales pautas musicales de tempo, armonía o forma. En 1968 volvió a retirarse de los escenarios y se dedicó a viajar por India y Japón. A su regreso en 1972, lideró diferentes grupos compuestos por músicos más jóvenes, con los que fusionaba elementos de la música popular y el funk. En 1996, su álbum +3 marcó el retorno a un repertorio jazzístico más clásico.

Eric Mariantal (California, Estados Unidos 1957), es un saxofonista jazzista virtuoso, conocido por su trabajo en el jazz , la fusión de jazz , smooth jazz , y pop. Estudió música en la prestigiosa Berkeley Collage of Music de Boston con el legendario profesor de saxofón, Joe Viola. Con sólo 10 años ya tenía el sueño de hacerse un músico profesional, componer sus propios discos y viajar por todo el mundo. Sin embargo, cuando él comenzó a tocar el saxofón en 5º grado, realmente no tenía idea de lo que eso significaría. Después de haber tocado en más de 60 países diferentes, grabado 10 CD's y participar en unos 100 discos, películas, programas de televisión, Eric Mariantal definitivamente ha superado los objetivos musicales que se marcó para si mismo cuando empezó.

Dave Koz (27 de marzo de 1963), es un saxofonista de jazz estadounidense. Se le ha comparado frecuentemente con otro conocido saxofonista, David Sanborn, porque interpretan este instrumento de forma similar y también se parecen físicamente. Suele tocar los saxos soprano y alto, pero a veces también toca el saxo tenor y ocasionalmente el barítono. Koz empezó tocando el piano, después la batería, luego el bajo eléctrico, pero después de tantos intentos fallidos y a

necesidad de un saxofonista en la banda de su hermano, dos años más tarde Koz se encontraba tocando el saxofón y sacando arreglos para esta agrupación. Dave Koz es uno de los saxofonistas más reconocidos en el campo del jazz, funk, pop y en el campo de las sesiones de grabación.

Michael Lington, nacido el 11 de junio de 1969 en Copenhague, Dinamarca, es un saxofonista distintivo del jazz contemporáneo y un artista de grabación. Michael es el nieto del pionero del jazz y compositor danés Otto Lington, patrocinador de las marcas Yamaha y de cañas Vandorem. Lington, es uno de los saxofonistas que más ha participado en distintos eventos importantes tocando su saxofón; como por ejemplo tocando el Himno nacional de los Estados Unidos en los playoffs, bodas de presidentes, etc. Michael Lington.

4.3.1.4 Aspectos técnicos del saxofón. El saxofón es un instrumento musical muy completo, puede ser capaz de expresar grandes sutilezas, su sonido acompañado de un penetrante vibrato lo hace muy expresivo, a la vez que también puede dar la fuerza que su material, el metal, lleva consigo; su fácil digitación en el registro medio lo hace un virtuoso, esto dependiendo de las capacidades del ejecutante.

Para entender mejor las dificultades y capacidades que este instrumento posee, se hablará de aspectos como:

- Respiración: el sonido de este y de todos los instrumentos aerófonos, se produce a través de una corriente de aire la cual permite la vibración de la caña y como consecuencia se produce el sonido. Existen diferentes dificultades en cuanto a dominio del aire se refiere, como por ejemplo la tendencia a ajustar demasiado la embocadura hacia el registro medio y agudo, que como resultado de un mal apoyo del músculo del diafragma y esto produce una inconstante velocidad de aire, y como consecuencia impide la producción de un sonido amplio y firme. Una correcta respiración debe estar acompañada de un buen uso de los músculos faciales y una excelente apertura de la garganta, requisito importante para una buena emisión del sonido, de lo contrario este, será poco controlable.
- Registro: el dominio de la velocidad de aire y por supuesto de una correcta respiración, es importante a la hora de combatir las exigencias y dificultades que el instrumento lleva consigo; por ejemplo, el registro grave del saxofón posee problemas para ser tocado fácilmente con poco volumen, lo que no quiere decir que sea imposible, puesto que las curvaturas en el diseño hacen que la onda no fluya libremente, además, el ancho del tubo sonoro ayuda poco. Otra dificultad es su complicada digitación en las 33 últimas cinco notas graves, debido a la complejidad de su sistema de posiciones.

Caso contrario ocurre en el registro medio, donde el saxofón puede ser controlado fácilmente en todos los matices, junto con una cómoda digitación, por ello es el registro más explotado. Las cosas van cambiando para el registro agudo, donde la digitación, el control del sonido y la afinación se tornan más complicados, por ello la necesidad de apoyar bien la corriente y velocidad de aire y mantener una embocadura firme. Los sonidos más difíciles producir son los sobreagudos, puesto que necesitan, como primera medida un correcto dominio de las notas graves y un dominio de armónicos; las posiciones de estos sonidos son en gran parte difíciles de controlar en matices, inestables en afinación, incómodas y por ello es el registro más complejo.

- **Articulación:** una de las grandes cualidades del saxofón es la disponibilidad para articular fácilmente de distintas maneras, ya que se puede ser sutil y elegante en el picado, o ser compulsivo, lleno de carácter y fuerza. La facilidad se debe en gran medida a la comodidad de la caña y la boquilla, a su diseño, a la libertad con que el aire ingresa en el instrumento, aunque se necesita de una lengua ligera, independiente, y de movimientos cortos para que el sonido no se corte.
- **Vibrato:** técnicamente se define como las oscilaciones u ondulaciones que se dan en un sonido, pero básicamente, el vibrato es un elemento de o para la ornamentación y embellecimiento del sonido, ya que por largo tiempo fue uno de los adornos pertenecientes a este; hoy en día ha perdido su esencia como adorno y se ha convertido en un acto normal. En el caso del saxofón, se discute mucho acerca del vibrato, por ejemplo: para la escuela francesa el vibrato debe ser muy sutil, reservado pero expresivo, al contrario de los norteamericanos, quienes explotan este recurso al máximo como el vibrato enfocado desde el jazz. Al final todos estos pensamientos son relativos, aunque en la escuela moderna del saxofón se ha tratado de estandarizar, dejando su uso a la libertad y dominio del intérprete, siempre y cuando este conozca el estilo y carácter de la música que vaya a realizar.

Es de gran importancia conocer todas las virtudes y dificultades a las que está expuesto el intérprete del saxofón, puesto que en el caso de este recital, se trabaja con un repertorio creado para explotar el instrumento y todas sus cualidades al máximo, por lo que sería un error no prevenir al oyente y al lector, en estos aspectos.

4.3.2 La música de cámara. Es un género de la música académica, escrita para un pequeño grupo de instrumentos que tradicionalmente podrían ser ubicados en una sala. Hay dos detalles que permiten caracterizar una obra de cámara: 1) cada

músico toca una parte diferente y 2) no hay director; los músicos deben estar ubicados de manera que puedan mirarse entre sí, para lograr la mejor coordinación. La palabra cámara implica que la música puede ser ejecutada en una habitación, con una atmósfera de intimidad. En italiano, da cámara significa 'para la habitación'. Teóricamente no hay un límite máximo de instrumentos, pero, en la práctica, la mayoría de las composiciones comprenden desde dos hasta ocho.

En la música de cámara, cada parte es ejecutada por un músico diferente; en la música orquestal, por el contrario, existen grupos de músicos que ejecutan la misma parte. Generalmente no existe un director visible, pero siempre hay un músico que lidera el grupo y hacia el cual se dirigen las miradas de los demás; en el caso del cuarteto de saxofones, es usualmente el saxofón soprano. Uno de los compositores responsables de llevar la música de cámara a la sala de conciertos fue Beethoven.⁴

4.3.2.1 El cuarteto de saxofones.

El cuarteto de saxofones por lo general está compuesto por un saxofón soprano y un tenor en Bb y un alto y un barítono en Eb (conocidos por las siglas SATB), aunque en ocasiones el soprano es sustituido por un segundo alto (conocidos por las siglas AATB). SATB es un acrónimo para soprano, contra-alto, tenor, bajo. El acrónimo se usa para la clasificación de coros según la composición de sus voces. Las piezas escritas para esta combinación de voces pueden ser cantada tanto por coros mixtos o por coros de niños y hombres adultos.

Existe un repertorio de composiciones clásicas y arreglos para la instrumentación SATB que remonta al siglo XIX, en particular de los compositores franceses que conocían a Adolphe Sax. Los cuartetos de saxofones Raschèr, Amherst, Aurelia, Amstel y Rova están entre los mejores grupos conocidos. Históricamente, los cuartetos dirigidos por Marcel Mule y Daniel Deffayet, profesores de saxofón en el Conservatorio de París, que comenzaron en 1928 y 1953, respectivamente, han sido muy recordados. El cuarteto de Mule es a menudo considerado el prototipo de todos los cuartetos futuros debido al alto nivel de virtuosismo demostrado por sus miembros y su papel principal en el desarrollo del repertorio para cuarteto. Sin embargo, ya existían cuartetos organizados antes del conjunto de Mule, como por ejemplo el primer cuarteto encabezado por Eduard Lefebvre, antiguo saxofón solista de la banda de John Philip Sousa en Estados Unidos desde 1904 hasta 1911. Probablemente, también existieron otros conjuntos en esta época como parte de las secciones de saxofón de muchas bandas turísticas "de negocio" que existieron a finales del siglo XIX y comienzos del XX.

⁴ Guía de la música de cámara, François Tranchefort. Madrid, Alianza editorial, 1995, Pg. 714.

Existen algunos conjuntos con todos los saxofones más grandes, entre los que destaca la SaxAssault de 9 miembros, y Urban Sax, que incluye al menos a 52 saxofonistas. La Nuclear Whales Saxophone Orchestra de 6 miembros posee uno de los pocos saxofones contrabajo en mib e interpretan una variedad de piezas para conjunto, incluyendo "Casbah Shuffle", un dúo para soprano y contrabajo. En ocasiones, se realizan interpretaciones de grupos de más de 100 saxofonistas en convenciones de saxofones. Algunos cuartetos profesionales de saxofón han destacado por tener una instrumentación no estándar, como el Alto Quartet de James Fei, compuesto por cuatro altos, y la Bluiett Baritone Nation de Hamiet Bluiett, con cuatro barítonos.⁵

El saxofón es mucho más conocido, por su papel en la música jazz moderna. Por lo general, suele ser interpretado por un saxofonista solista acompañado por una sección de ritmo, aunque a veces puede formar un cuarteto o ser parte de una big band.

4.3.2.2 Principales compositores de repertorio para cuarteto de saxofón. Existen grandes compositores que con sus obras han marcado el repertorio para este formato como:

Pedro Iturralde, es un músico saxofonista de jazz español. Nace en Falces (Navarra) en 1929. Se inicia en los estudios musicales a temprana edad y a los 9 años debuta como saxofonista. Se traza un plan de estudios de forma autodidáctica que incluye saxofón, clarinete, piano y guitarra. Posteriormente estudia violín y piano. Es el Catedrático de Saxofón del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Aquí enseñó saxofón desde 1978 hasta su jubilación en 1994. A los 18 años realiza una gira por el extranjero y a su regreso a España decide obtener el título superior de Saxofón, examinándose, en un año, de la carrera completa en el Conservatorio Superior de Madrid (1964). Después forma el "Pedro Iturralde Quartet". Cuando tenía 20 años de edad compuso su obra más famosa: "La pequeña Czarda", para saxofón y piano acompañante. Más adelante publicó versiones de dicha obra para cuarteto de saxos y de clarinetes, quinteto de viento, orquesta de cuerda y banda sinfónica. Tras una gira por Líbano, Grecia (donde se inspiró para componer su también famosa Suite Hellenique), Turquía, Italia, Francia y Alemania, regresa a Madrid para dirigir su cuarteto de jazz en el W. Jazz Club con músicos como Donald Byrd, Lee Konitz, H. Hawes, Gerry Mulligan y Tete Montolíu, experimentando la fusión de flamenco y jazz junto al guitarrista Paco de Lucía, y haciendo grabaciones para el sello Blue Note. Habiendo realizado varias grabaciones para el programa "Club de Jazz" de Radio Nacional, Joachim E. Berendt le reclama para actuar en su sexteto en el Festival de Jazz de Berlín junto a los grupos de Miles Davis, T. Monk y Baden Powell,

⁵ Ibid. Pg. 804

entre otros. Sus composiciones “Like Coltrane” y “Toy” son premiadas en el Concurso Internacional de Composición de Temas de Jazz en Mónaco. La Academia “Berklee” de Boston le ofrece una beca para que amplíe sus conocimientos jazzísticos. Estudia “Arranging” con Herb Pomeroy, Armonía avanzada, Historia del Jazz, etc. Actúa con el Quinteto de la Facultad y con la “All Star Faculty Big Band” en los conciertos Doscientos años de Jazz en América. Actúa en Helsinki como artista invitado en “The New Music Orchestra”, interpretando sus propias composiciones. En numerosas ocasiones reúne una Big Band en Madrid para actuar en programas de TV, y en el Teatro Español para el homenaje a Federico García Lorca. También colabora como solista en la Orquesta Nacional de España y con la Sinfónica de RTVE bajo la dirección de Igor Markevitch, Jesús López Cobos y Enrique García Asensio, entre otros. Es el único español, junto con Tete Montolú, incluido en el Diccionario de Jazz de Larousse.

Miguel Villafruela nació en Holguín, Cuba. Graduado como Saxofonista y Profesor de Saxofón en la Escuela Nacional de Música de Cuba, en 1976, donde estudió con los profesores Osvaldo González y Carlos Averhof. Fue uno de los cinco Laureados de la Tribuna Internacional de Jóvenes Intérpretes, organizada en el marco de las Fiestas Musicales de Bratislava en 1979, con el auspicio de la UNESCO y el Consejo Internacional de la Música. En 1980 fue admitido, por concurso de oposición, en la clase del Profesor Daniel Deffayet, del Conservatorio Nacional Superior de Música de París, como becado del Gobierno Francés. En 1982 obtuvo un Primer Premio de Saxofón en esa institución. Esos dos acontecimientos marcaron el inicio de una destacada carrera de solista, que le ha permitido presentarse con numerosas orquestas sinfónicas de Europa y América Latina y ofrecer Recitales en prestigiosas salas de concierto de diferentes países, incluidos China y Japón, así como participar como intérprete invitado en los Congresos Mundiales de Saxofón de Valencia (1997), Tokio (1988), Washington (1985) y Nuremberg (1982), e igualmente, en Saxofonías (Angers, Francia, 1990) organizadas en conmemoración del 150 Aniversario de la creación del saxofón. Ha sido reconocido como maestro del saxofón clásico en América Latina, no solamente por su calidad interpretativa, sino también por el trabajo pionero que ha desarrollado al fundar las cátedras de saxofón en el Instituto Superior de Arte de Cuba , en 1982, de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile , en 1993, donde ostenta la jerarquía de Profesor Titular y del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile , en 1999. Sus frecuentes presentaciones como solista no le ha impedido fundar en 1997 un nuevo Cuarteto de Saxofones, en el cual se ha unido a tres de sus más notables discípulos de la Universidad de Chile, para repetir los éxitos del Cuarteto Villafruela, creado en La Habana, en 1990. Miguel Villafruela ha realizado varias grabaciones, de entre las cuales hay que destacar el Gran Premio al disco Saxofón del Siglo (1994), de los estudios EGREM de Cuba, los CD Saxofones por América (1993), Saxofón en Concierto. Compositores Chilenos (2000), Saxofones en Latinoamérica (2000), Secuencias

(2001) y Concertante (2004), en los que el artista nos brinda música del continente americano. Fue nominado durante tres años consecutivos por el Colegio de Premiación de las Artes Musicales de Chile, en la categoría Música Docta, para la obtención del Premio ALTAZOR a las Artes Nacionales, por la labor artística que realizó en los años 1999, 2000 y 2001. En el 2006, Villafruela obtiene el grado científico de Doctor en Ciencias sobre Arte, Especialidad Música, en el Instituto Superior de Arte, Universidad de las Artes de Cuba, con la defensa y aprobación, por unanimidad del tribunal examinador, de su tesis: El Saxofón en la Música Docta de América Latina. El rol de los saxofonistas y de las instituciones de enseñanza en la creación musical para el instrumento. El repertorio del cuarteto lo integran obras de música clásica, latinoamericana, ligera, jazz y contemporánea y en sus conciertos se caracterizan por realizar presentaciones didácticas en los que se presentan los estilos musicales, los compositores, la familia completa de los saxofones y sus posibilidades sonoras, adaptados a la edad e intereses del público y reparados con la experiencia pedagógica de Miguel Villafruela. Algunas obras del repertorio del Cuarteto Villafruela son: "Portales de madrugada", danzón, de Márquez (México); "Sud-América", suite, de L. Florenzo (Francia); "Contradanza" (arreglo de M. Villafruela), de J. M. Vitier (Cuba); "Wapango" y "Monk-tuno", de P. D' Rivera (Cuba); "Preludio y quirpa", de A. Romero (Venezuela); "Tres aires latinoamericanos", de J. P. Karich (Chile); "¡Qué saxy!", de G. López Gavilán (Cuba); "A mi padre", "Milonga y danza argentina", "Aire de gato", de V. H. Scavuzzo (Argentina), para finalizar con "Cinco danzas breves", de L. Advis (Chile). El cuarteto está integrado por Miguel Villafruela, saxofón soprano; Pedro Portales, saxofón alto; Virginia Covarrubias, saxofón tenor y Alejandro Rivas, saxofón barítono.

Hernán Ramírez nació en Santiago de Chile. Se acercó a la música desde muy temprano y se formó como compositor con Gustavo Becerra; simultáneamente con sus estudios de composición estudió medicina. Ha sido secretario de la Asociación Nacional de Compositores, Chile (ANC), organización a la que pertenece desde finales de la década de 1960. En 1975 se radicó en Viña del Mar, destacándose como una de las personalidades artísticas e intelectuales más relevantes de la región. Su preocupación por la vida musical local lo llevó a dirigir en 1985 un Taller de Composición en la Escuela de Música de la Universidad Católica de Valparaíso y, posteriormente, asumió la cátedra Fundamentos de la Música del Siglo XX en la Universidad de Playa Ancha de esa misma ciudad. Su actividad cultural ha sido reconocida con el Premio Regional de Arte Domingo Santa Cruz, en 1981, y el Premio de la Cultura de la V Región, en 1993, además, en 1992, se le nombró Miembro Correspondiente de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile. Hernán Ramírez tiene un catálogo de obras muy extenso y variado que contempla obras orquestales y de cámara para diversas agrupaciones, coros y solistas. Un número importante de sus composiciones se ha interpretado en Chile y en el extranjero y varias de ellas han obtenido premios. Entre estas últimas se

pueden mencionar: Sonata para cello y piano, op.4, primer premio en el Concurso de Dúos Instrumentales organizado por la Universidad de Chile y el Departamento del Pequeño Derecho de Autor (SCD); Concierto para un percusionista con orquesta de cuerdas, op.32, primer premio en el IV Concurso de Composición Musical de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y Quinteto con piano, op.61, segundo premio en el III Concurso de Composición Musical de la Pontificia Universidad Católica de Chile, entre otras. Su obra más conocida para cuarteto de saxofones es el Divertimiento, op.107.

Alfonso Letelier Llona (1912-1994), fue un compositor chileno miembro fundador y director de la Escuela Moderna de Música en 1940 que dirigió su conjunto madrigal desde 1940 hasta 1948. Letelier ocupó otros cargos relevantes como profesor en el Conservatorio desde 1946, y fue presidente de la Asociación Nacional de Compositores, decano de música en la Universidad de Chile, presidente de la mesa ejecutiva del Instituto de Extensión Musical y vicerrector de la Universidad de Chile (1958-62). Estuvo en Europa desde 1947 hasta 1962 y en 1967 fue elegido miembro permanente de la Academia Chilena de Bellas Artes y en 1969 fue nombrado director del departamento de música en el Ministerio de Educación. También fue jurado en competencias internacionales y recibió numerosos galardones, entre ellos el Premio Nacional de Arte en 1968. Además escribió más de 50 artículos en la Revista Musical Chilena. Sus primeras composiciones revelaron influencias del impresionismo francés y de la música folclórica chilena. También se inspiró en la música y el misticismo de la España renacentista, así como en el canto gregoriano. Desde comienzos de los 50 se alejó del nacionalismo y se acercó a la estética y métodos de la Segunda Escuela Vienesa, usando éstos con gran libertad e individualidad. Algunas obras de su producción son la cantata Vitrales de la Anunciación (1950), la ópera oratorio La Historia de Tobías y Sara (1955), La Vida del Campo para piano y orquesta (1937), Suite Grotesca (1946), Divertimiento (1955), Suite Aculeo (1956), Concierto para guitarra (1961), los Preludios Vegetales (1968), los Sonetos de la Muerte (1948), Estancias Amorosas (1951), así como otras obras de cámara, para piano, corales y canciones.

4.3.3 Obras de compositores a interpretar para el recital

Georg Philipp Telemann (1681-1767), compositor alemán cuya obra amplísima es característica de la transición entre el barroco y comienzos del clasicismo. Nació en Magdeburgo, Prusia, de padre pastor luterano, estudió en la universidad de Leipzig. Telemann se formó a sí mismo en el estudio de diversos instrumentos.

Trabajó para diferentes iglesias y orquestas privadas de Leipzig, Sorau (actualmente Zary, Polonia) y Eisenach hasta 1721, fecha en la que se trasladó a

Hamburgo, donde permaneció como director de música de la ciudad hasta su muerte. Telemann está considerado como uno de los compositores más fecundos de su época y su estilo representa la transición entre el barroco (Johann Sebastian Bach) y el clasicismo (Carl Philipp Emanuel Bach o Christoph Willibald Gluck). Supo combinar con maestría el contrapunto barroco convencional con la alegría italiana de sus melodías y la riqueza de la orquestación francesa. Telemann, autor de 40 óperas, 44 pasiones, 12 ciclos anuales de cantatas, múltiples oratorios, numerosas canciones y gran cantidad de música instrumental, por ejemplo, 600 oberturas, fue uno de los compositores de mayor éxito de su época. Sin embargo, a su muerte su música cayó en el olvido hasta que en la década de 1930 se comenzaron a realizar grabaciones de gran parte de su producción. Actualmente su música forma parte del repertorio habitual de las salas de concierto y su Polonesa (No. 7) de su suite en La menor para flauta, cuerdas y continuo, la cual es la que será adaptada para cuarteto de saxofones e interpretada en este recital.

Arturo Sandoval. Comenzó a estudiar música a la edad de 13 años. Tras probar suerte con varios instrumentos musicales, finalmente se decidió por la trompeta. Ayudó a fundar el grupo Irakere con el saxofonista Paquito D'Rivera y el pianista Chucho Valdés, y se convirtió en el conjunto de Jazz más importante de Cuba. Tuvieron un gran éxito mundial y su presentación en 1978 en el Festival de Jazz de Newport en Nueva York los introdujo al público americano. Tras este éxito, huyó de Cuba y vivió auto-exiliado en Miami, donde se convirtió en profesor de la Universidad Internacional de Florida y pronto grabó su primer disco en EE. UU. con el título: "Flight to Freedom" para el sello GRP. El gran talento musical de Sandoval ha sido asociado con muchos músicos, pero sin duda el más importante sería Dizzy Gillespie a quien Sandoval considera su padre espiritual. Gillespie es considerado como uno de los grandes difusores de la música afro-cubana, y fue determinante en la posterior carrera de Sandoval. Los dos músicos se conocieron en Cuba en 1977 cuando Gillespie hacía actuaciones improvisadas por el Caribe con el saxofonista Stan Getz. Debido a la situación política, Cuba había estado aislada de los músicos americanos durante varios años. Gillespie quería saber qué clase de música se hacía allí, entre otras su guaguancó. Sandoval se ofreció de particular cicerone musical, y posteriormente le confesaría que él mismo también era músico. Además de su larga trayectoria en el mundo jazzístico, Arturo Sandoval tiene también una carrera musical como intérprete clásico. Su grabación "The Classical Álbum", contiene conciertos para trompeta de Hummel y Mozart así como su propio Concierto Para Trompeta y Orquesta. Sandoval ha participado como compositor e intérprete en varias bandas sonoras de cine, como "Vampiros en La Habana I", "La Familia Pérez", "Los Reyes del Mambo" y "La Habana". La propia vida de Sandoval también fue llevada al cine en el año 2000 e interpretada por Andy García, con el título "For Love or Country: The Arturo Sandoval Story". Este drama biográfico fue producido por HBO.

Una de sus últimas obras titulada *Rhythm of Our World*, será la obra a interpretar por el cuarteto de saxofones para este recital. Esta obra fue originalmente escrita para formato de big band, así como lo fueron los demás temas plasmados en esta última producción musical de Sandoval, pero para esta ocasión, será adaptada para el formato SATB del cuarteto de saxofones en este recital.

4.3.3.1 La suite

Una suite es una pieza musical compuesta por varios movimientos breves, cuyo origen son distintos tipos de danzas barrocas. La suite está considerada como una de las primeras manifestaciones orquestales de tipo moderno. Los pasajes de una suite se componían en la misma tonalidad, o en su relativo menor. Otras veces se presentaba un tema musical en diferentes danzas. Por ello se ha considerado este género un antecedente de la forma sonata que se origina en el siglo XVII. Las danzas tenían una forma binaria simple, es decir, dos secciones más o menos iguales. Una suite constaba de unos diez movimientos que solía comenzar con un preludio. La primera danza podía ser una allemande, de ritmo rápido; luego una courante y una zarabanda; una bourrée, de tiempo moderado, y así sucesivamente, para finalizar con una danza viva, como la Giga (danza). La suite tuvo su apogeo con Händel y Johann Sebastian Bach durante el siglo XVIII. Al finalizar el barroco, la suite fue una forma musical sofisticada que mezclaba distintas tonalidades, contrastaba materiales temáticos presentándolos al inicio de la pieza y reexponiéndolos en su final. En síntesis, la suite es la unión en una sola obra de varias danzas de distinto carácter y ritmo.

La suite está formada por piezas básicas y piezas no básicas como: Allemande, Courante, Zarabanda y Giga como piezas básicas. Obertura o Preludio, Rondó, Bourrée, Gavota, Pavana, Gallarda, Minueto, Forlane, Passepied, Siciliana, Chacona, Musette, Hornpipe y Air como piezas no básicas. Harlequinade, Alla, Espagniol, Rigodón o Rigaudon, Sommeille, Contradanza, Fandango, Branle o Bransle, Loure, Fanfare, Volta, Fanfarinette, Ecosaise, Plainte, Boulangere, Combattans, Polonaise o Polonesa, Badinerie, Scherzo, Passacaglia y Rejouissance como piezas más raras.

4.3.4 Géneros musicales

4.3.4.1 El pasillo. Es un género musical popular característico del folklore latinoamericano particularmente en Colombia y Ecuador aunque se cultiva también en Venezuela y Centroamérica. Es un símbolo musical del mestizaje indoeuropeo. Según el musicólogo Guillermo Abadía "La denominación de "pasillo" como diminutivo de "paso" se dio justamente para indicar que la rutina planimétrica consta de pasos menudos. El pasillo surge en Colombia, Venezuela y Ecuador en

la primera década del siglo XIX como una adaptación del vals europeo, variación que determinó un cambio rítmico. El movimiento se hizo acelerado y hasta vertiginoso en su forma coreográfica. En Colombia y Ecuador recibió el nombre de pasillo y en Venezuela conservó el de valse. La exigencia de su interpretación exigió una celeridad que puso en prueba a los bailarines más diestros y se convirtió en una “pieza de resistencia” en que un bailarín, después de tres o cuatro ejecuciones quedaba físicamente agotado. Era de rigor en los salones el uso del pañuelo en la mano para no impregnar de sudor a la dama, ya que se trataba, no de una danza suelta popular sino de un baile “cogido” en que la pareja estrechamente abrazada por la cintura debía girar velozmente muchas veces hasta provocar el vértigo; eran frecuentes los desmayos en estos saraos muy concurridos.

Básicamente existen dos tipos representativos de pasillo: El pasillo fiestero instrumental, que es el más característico de las fiestas populares, bailes de casorios y de garrote, retretas y corridas de toros; y el pasillo lento vocal o instrumental, es característico de los cantos enamorados, desilusiones, luto y recuerdos; es el típico de las serenatas y de las reuniones sociales de cantos y en aquellos momentos de descanso y nostalgia.

En Colombia el pasillo es un ritmo que se encuentra en casi todas las zonas geográficas del país, con gran autenticidad folclórica en cada una de ellas, lo cual se refleja en el uso de su propia organología, sus figuras y peculiares estilos y fue sufriendo una paulatina influencia de otros aires pues al pasar a los estratos populares por curiosidad o por imitación que estos hacían, recibió la influencia del bambuco, haciéndose en la ejecución vocal más lento y cadencioso, adoptando calderones, hasta el punto de que en algunas interpretaciones resulte difícil afirmar que son aires de pasillo o de bambuco.

Se cultiva por igual los dos tipos de pasillo: fiestero e instrumental y el vocal. El pasillo vocal, según Abadia, “tal como en las demás canciones cordilleranas el pasillo se ejecutó en voz sola de trovador o, más usualmente, en la conjugación de las dos voces típicas, primo y segundo”. Del mismo modo a como ocurrió en lo instrumental, el repertorio de canciones en aire de pasillo fue copiosísimo. El acompañamiento varió desde el habitual de los salones que era el piano, hasta el característico del ambiente popular que eran el tiple y la guitarra de los serenateros o bien la estudiantina o conjunto de cuerdas. En cuanto al tipo fiestero e instrumental se hizo tan popular que llegó a sobrepasar en número de composiciones al bambuco. En los salones predominaba la ejecución al piano (y para el piano se escribió la inmensa mayoría de los pasillos signados) o las conjugaciones llamadas arpas y liras que asociaban violines y flautas al piano o a los cordófonos populares, a veces asociados al laúd. En el ambiente puramente

popular no se salía de los grupos de cuerdas llamados “estudiantinas”, con percusión de “chuchos” y “guaches” y más habitualmente para este caso especial de los pasillos, de “panderetas” y “cucharas”. En la ejecución instrumental del pasillo hoy se considera insustituible la percusión de “cucharas” que llenan su función de cencerros o, mejor aún, de castañuelas criollas; pero estas cucharas no van enfrentadas como las castañuelas por su cavidad, sino por el dorso. En los salones el pasillo instrumental, desde comienzos del siglo XIX (1800) hasta las tres primeras décadas del siglo XX (1930) se interpretaba con coreografías, modalidad que ahora solo se aprecia en las representaciones culturales”

En Aguadas, Caldas, desde 1990 se realiza el Festival Nacional del Pasillo Colombiano, considerado Patrimonio cultural de la Nación según la Ley 983 de agosto 12 de 2005.

4.3.4.2 El bambuco. Es una danza y un género musical colombiano autóctono, considerado uno de los más representativos de ese país, tanto que ha llegado a ser reconocido entre los emblemas nacionales y como parte del folclore de esta nación. Es un aire mestizo que es la resultante musical del acoplamiento de razas progenitoras que al fundirse en este territorio alumbraron el nuevo ritmo. Es un patrimonio de la raza colombiana.

Existen variadas opiniones sobre los orígenes o raíces de este género. Algunos investigadores sostienen que su origen es americano y la palabra significa "Baile de indios". Pero a todas luces su verdadera génesis, desarrollo y consolidación se produjeron en el territorio andino de Colombia. El Bambuco fiestero que por su ritmo invita al baile o la danza, en la región del Tolima Grande donde son celebradas las festividades de San Juan y San Pedro y donde el Bambuco también es llamado: “Sanjuanero”.

El Bambuco está enmarcado a aires campesinos del país. Posee un marco y un sabor de campo, descriptivo, romántico y nostálgico a veces, pero también se ha utilizado ampliamente para expresar el orgullo y la altivez por la tierra y la raza.

Sus orígenes musicales provienen de Ritmos y danzas indígenas precolombinas de la región andina colombiana. Sus orígenes culturales provienen del ritmo y la danza colombiana de raíces indígenas de la época de la Conquista y la Colonia en la Región Andina de Colombia. Los instrumentos más comunes son la flauta, las maracas, chuchos, tambora, tiple, guitarra, requinto, lira, bandola.

El Bambuco posee un aire dulce y acariciante. Su ritmo, en la partitura, se basa en una armadura de compás binario con subdivisión ternaria (6/8), aunque se puede interpretar en compás ternario con subdivisión binaria o 3/4. Sin embargo, este

último ritmo lo convierte en una especie de vals, lo cual le quita su sabor exclusivo, conque debe ser interpretado a 6/8 y por supuesto cantarse en octosílabos.

En Colombia, el Bambuco se interpreta básicamente con instrumentos de cuerda y varios de percusión. La guitarra lleva el golpe típico del género con sus bajos y contestantes, el tiple con sus cuerdas metálicas se encarga de producir el “tendido” rítmico de fondo, el cual ofrece un paisaje musical inconfundible y bellissimo. Algunas veces, el requinto se encarga de los adornos melódicos, y la lira o bandola se encarga de la melodía, la cual, cuando el Bambuco es interpretado sólo por un dueto, llevaría la guitarra, acompañada de tiple. En las interpretaciones más elaboradas, por ejemplo de escenario o danzas, a veces se incluyen instrumentos de viento como la flauta.

4.3.4.3 El porro. Es uno de los variados aires musicales colombianos. Nacido y desarrollado en Colombia, principalmente en la costa atlántica o región caribe. Es un ritmo muy alegre y fiestero propicio para el baile en parejas. Se ejecuta en compás de 2/4. Pero como tampoco en la música faltan discrepancias, se sostiene que su verdadero compás es el 4/4. Ambos se tocan en lo que se llama “compás partido”.

Sus orígenes musicales se remontan a la época Precolombina de Colombia. Sus Instrumentos más comunes son los Bombardinos, trompetas, clarinetes, trombones, bombos, redoblante y platillos.

Una de las teorías existentes sostiene que el Porro nació en la época precolombina, a partir de los grupos gaiteros de origen indígena, luego enriquecido por la rítmica africana. Más tarde evoluciona al ser asimilado por las bandas de viento de carácter militar, que introdujeron los instrumentos de viento-metal de Europa, tales como la trompeta, el clarinete, el trombón, el bombardino y la tuba que hoy se utilizan.

Otra teoría, según Guillermo Valencia Salgado, dice que su principal fuente creativa se encuentra en elementos rítmicos de origen africano, principalmente de antiguas tonadas del pueblo Yoruba, que en el Sinú y el San Jorge dieron lugar al surgimiento del “baile cantado”. Por informaciones de tradición oral recogidas por este irremplazable estudioso del folclor, se supo que el Porro también se tocó sólo con tambores y acompañamiento de palmas y cantado. Lo mismo que con gaitas y pito atravesado.⁶

El Porro tradicional o campesino se suele clasificar en dos tipos o categorías principales: “Tapao” y “Palitiao”.

⁶ Ibid.

El “palitiao”, oriundo de las tierras del Sinú, especialmente del municipio de San Pelayo y zonas circunvecinas, toma su nombre, según la versión más aceptada, por la forma como se golpea con el percutor una tablilla incorporada al aro del bombo o externa a este. Esto ocurre al momento en que el bombo queda en silencio y el clarinete toman la voz cantante o mejor dicho, toma el rol protagónico. El Porro “Palitiao” se encuentra estructurado por cuatro partes o secciones: danza, porro, “bozá”, danza. Las danzas, de cortos compases, dan inicio y fin a la obra como en una especie de anuncio que da entrada y salida al Porro propiamente y a sus dos partes principales. La sección porro se identifica por estar dominada por el sonido de la trompeta y la “bozá” por ser el momento en que predomina el clarinete; y en que suele suspenderse la percusión del bombo e iniciarse el golpeteo del palo sobre la tablilla; aunque estos elementos característicos del Porro “Palitiao” no están presentes siempre en todos los temas.

Por su parte el Porro “Tapao” o sabanero por ser originario de las sabanas de los departamentos de Córdoba, Sucre Y Bolívar, se llama así por la predominante forma como el ejecutante del bombo tapa con la mano el parche opuesto al que percusiona, y carece de la sección “bozá”.

4.3.4.4 El joropo. Posee un movimiento rápido a ritmo ternario, mezclado con un vals y que incluye un vistoso zapateado y una leve referencia con la "cabeza", por lo que representa la más genuina forma expresiva entre las manifestaciones de la música colonial. Se baila en pareja, utilizando numerosas figuras coreográficas, en las que se mezclan las tradiciones hispano-criollas con la aportación de los negros esclavos africanos.

El origen de la palabra Joropo, es completamente desconocido. Existen varias hipótesis, pero ninguna ha mostrado tener la suficiente contundencia como para tomarse por certera. Pero una de esas hipótesis dice que la palabra Joropo viene del vocablo árabe "sharab", que quiere decir "jarabe". Acerca de la relación del Joropo con la bebida, es algo difícil de imaginar, así que esta hipótesis muestra poca probabilidad de ser veraz.

Otra de las hipótesis dice que es un simple vocablo inventado por los campesinos, los cuales gritaban de alegría diciendo "¡Joropo! ¡Joropo!", cada vez que se anunciaba una fiesta.

Pero en sí, el término Joropo se usa para denotar tanto al baile como la fiesta donde se practica el baile, aunque también se le usa, más por ignorancia que por otra razón, para nombrar la música que se toca en la fiesta del Joropo.

Musicalmente hablando, el Joropo llanero es el género musical venezolano que identifica a esa nación. Es difícil hablar de todas, ya que siempre aparece un "golpe" nuevo. Se entiende por "golpe" a la estructura característica que hace particular un ritmo específico del Jropo.

Si tratamos de clasificar el Joropo desde el punto de vista de la región donde se ejecuta, tenemos cuatro variedades: el Joropo Larense (el cual se considera una variación del Joropo Llanero); el Joropo Llanero, el Joropo Central, el Joropo Guayanés o Yuquiao, y el Joropo Oriental o de la costa. Siendo más rigurosos, tenemos la siguiente subdivisión de algunos golpes para el Joropo Llanero: Quirpa, Zumba que zumba, Periquera, Gabán, San Rafael, Chapola, Pajarillo, Seis por derecho, Catira, Merecure, Cunavichero, Guacharaca, Diamante, Carnaval, Camaguán, Nuevo callao, Seis numerao, Sapo, Perro de agua, Mamonal, Cimarrón, Caracolitos.

Toda esta grande variación del Joropo Llanero se debe básicamente a que es sólo en éste donde la improvisación de los cantantes forma parte integral del género. Así, mientras en los demás tipos de joropo generalmente las piezas son constituidas una vez compuestas, el Joropo Llanero difícilmente deja una pieza constituida, ya que siempre habrá otros copleros que monten letras distintas sobre estas piezas.

En otro orden de ideas, podemos hablar de que un ritmo del Joropo Llanero es una composición en colectivo de varios copleros que se basan en estructuras ya prefijadas para hacer su música.

4.3.4.5 El funk. Es un género musical que nació entre mediados y finales de los años 1960, cuando diferentes músicos afroamericanos fusionaron el soul y el jazz, dando lugar a una nueva forma musical rítmica yailable. El Funk reduce el protagonismo de la melodía y de la armonía y dota a cambio de mayor peso a la percusión y a la línea de bajo eléctrico. Como buena parte de la música de influencia africana, el Funk suele construirse sobre un "groove" complejo creado a partir de instrumentos rítmicos como la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico, el órgano y la batería, que tocan ritmos entrelazados. Los grupos de Funk tienen en ocasiones una sección de viento formada por varios saxos, trompetas y, a veces, un trombón, que tocan "hits" rítmicos.

La palabra Funk en inglés, se refiere originalmente a un olor fuerte, generalmente ofensivo. Según el historiador y antropólogo Robert Farris Thompson en su obra

Flash Of The Spirit, la palabra funky tiene su raíz semántica en la palabra "lu-fuki" de la lengua kikongo, que significa "mal olor corporal".⁷

De ahí que Funk en el vocabulario del jazz estadounidense, pueda significar terrenal, la vuelta a lo fundamental. Los músicos de jazz afroamericanos originalmente aplicaban ese término a la música con un groove lento y melodioso, y posteriormente con un ritmo duro e insistente, relacionándolo con cualidades corporales y/o carnales en la música.

Las canciones del Funk utilizan las líneas de bajo como motivo central de las canciones. Tocando el bajo mediante la técnica del slap se combinan notas bajas tocadas con el dedo gordo y otras notas altas tocadas con los otros dedos, permitiendo de este modo al bajista tener un rol rítmico de alguna manera protagónico y similar al de la batería, lo que se convirtió en un elemento central del Funk. Por otra parte, los guitarristas típicamente tocaban un estilo percusivo, muchas veces utilizando el efecto de sonido del pedal wah-wah y silenciando notas en sus riffs para crear un sonido percusivo.

4.3.4.6 El blues. Su significado es melancolía o tristeza, es un género musical vocal e instrumental, basado en la utilización de notas que hacen parte de una escala característica de éste género, y de un patrón repetitivo, que suele seguir una estructura de doce compases. Originario de las comunidades afroamericanas de Estados Unidos, se desarrolló a través de los espirituales, canciones de oración, canciones de trabajo, rimas inglesas, baladas escocesas e irlandesas narradas y gritos de campo.⁸ La utilización de las notas del Blues y la importancia de los patrones de llamada y respuesta, tanto en la música como en las letras, son indicativos de la herencia africana-occidental de este género. Un rasgo característico del Blues es el uso extensivo de las técnicas expresivas de la guitarra, que posteriormente influirían en solos de estilos como el rock. El Blues influyó en la música popular estadounidense y occidental en general, llegando a formar parte de géneros musicales como el Ragtime, Jazz, Bluegrass, Rhythm and Blues, Rock and Roll, Funk, Heavy Metal, Hip-Hop, Música Country, Pop en fin.

Muchos de los elementos del Blues, como el patrón de llamada y respuesta y la utilización de las notas de la escala Blues, pueden encontrarse en las raíces de la música africana; Sylviane Diouf señala algunas características determinantes del Blues, como son el uso de melismas y una entonación nasal, que pueden sugerir la conexión entre la música del África Occidental y el Blues.

⁷ Thompson, Dave (2001). *Funk*. Backbeat Books. Pg. 34

⁸ Reflexiones sobre la música, Paul Henry Lang, Madrid, Editorial Debate, 1998 Pg.301

Hacia los años treinta, tras varios tipos de estructura armónica de este género, la estructura armónica del Blues se estandarizó en doce compases. Los acordes Blues asociados a una estructura Blues de doce compases suelen estar compuestos normalmente por tres acordes distintos, los cuales son tocados a través de un esquema de doce compases

Figura 4. Estructura General del Blues

I7	I7 o IV7	I7	I7
IV7	IV7	I7	I7
V7	IV7	I7	I7 o V7

Fuente: El Arte De La Improvisación

En los años ochenta y noventa comenzaron a distribuirse publicaciones de blues como Living Blues y Blues Revue, formándose asociaciones de blues en las principales ciudades, festivales de blues al aire libre y aumentando el número de clubes nocturnos y edificios asociados al blues. Los géneros musicales del blues, sus estructuras, melodías y la escala blues han influenciado a muchos otros géneros musicales como el jazz, rock and roll y la música pop. La escala blues está presente en gran parte de la música popular moderna, especialmente la progresión de terceras utilizada en la música rock.

Hoy en día, el blues es uno de los principales componentes de la cultura afroamericana y de la herencia cultural estadounidense en general, reflejándose dicha importancia no sólo en estudios universitarios sino también en muchas películas.

4.3.4.7 El bembé. Es una fiesta de la religión Orisha, en la mitología yoruba. Fue históricamente una fiesta religiosa de los grupos étnicos africanos, que conservaron sus familias asentadas en las periferias de los bateyes de los ingenios, colonias de caña y fincas de café, fabricando sus bohíos con la autorización de los propietarios. Musicalmente un ritmo tradicional africano caracterizado por la métrica a 6/8 de los tambores negros.

4.3.4.8 La samba. Es un género musical surgido en Brasil de raíces africanas, considerado el estilo musical nacional. Es una de las principales manifestaciones

de la cultura popular brasileña, y un símbolo de su identidad. Las raíces de la Samba se remontan a África, principalmente Angola, donde la danza Samba fue su predecesora. El nombre Samba probablemente viene de esta música de estilo ritual. Cabe aclarar que no se debe confundir la Samba con la Zamba, un estilo musical argentino rioplatense totalmente distinto.

La samba se desarrolló como una forma distintiva de música en los inicios del siglo XX en Río de Janeiro, bajo la fuerte influencia de los inmigrantes africanos del estado brasileño de Bahia. A pesar de las semejanzas entre la Samba y el Jazz, la Samba no proviene del Jazz y tiene diferencias notables en sus orígenes y línea de desarrollo.

Existen varias versiones sobre el nacimiento de la palabra Samba. Se dice que es originario de uno de las muchas lenguas africanas, posiblemente el Quimbundo, donde Sam es dar, y ba es recibir. Por otra parte, en Brasil, se cree que la palabra Samba es un derivado de Semba (ombligo), palabra de origen africana y posiblemente derivado de Angola o Congo, de donde llegó la mayoría de los esclavos a Brasil.

Existen varios subgéneros de la Samba, pero los más comunes son: Samba Común, Partido Alto, Pagode, Neopagode, Samba De Breque, Samba-Canção, Samba-Enredo, entre otros.

4.3.4.9 El latin-jazz o también llamado jazz latino es una rama del jazz que fusiona ritmos africanos y caribeños. El Latin-Jazz se originó a finales de los años 40 cuando Dizzy Gillespie y Stan Kenton comenzaron a combinar el ritmo y la estructura de la música afro-cubana con instrumentos de jazz.

En comparación con el jazz americano, el Latin-Jazz emplea un ritmo fijo usando a la vez una forma de clave. La conga, el timbal, el güiro y las claves son instrumentos de percusión que contribuyen al sonido latino.

Las dos principales ramas del Latin-Jazz son la brasileña y la afro-cubana. El Jazz Latino brasileño incluye la Bossa Nova y la Samba. El jazz afro-cubano se nutre de la Salsa, el Merengue, el Songo, el Son, el Mambo, el Bolero, la Charanga y el Cha Cha Cha. Otras no menos importantes corrientes del género son la Onda Nueva venezolana y el Tango Contemporáneo argentino.

Tal vez, se puede afirmar que para entender el Latin Jazz, es fundamental la canción Manteca, de Chano Pozo, donde se aplica la clave de salsa y patrones rítmicos asincopados propios de las formas tradicionales del jazz norteamericano, asociándolo casi con ritmos afrocaribeños.

Como intérpretes importantes de jazz latino podemos mencionar a Gato Barbieri, Bebo Valdés, Rubén González, Cachao, Chucho Valdés, Tito Puente, Puntilla, Chico O'farrill, Carlos "Patato" Valdés, Michel Camilo, Gonzalo Rubalcaba, Paquito D'Rivera, Cal Tjader, Poncho Sánchez, Jerry González, Arturo Sandoval, Eliane Elias, Jorge Pardo, Chano Domínguez, Horacio Hernandez, Luis Salinas, entre otros.

4.3.5 Instrumentos musicales

4.3.5.1 La trompeta. Es un instrumento musical de viento que pertenece a la familia de los instrumentos de viento-metal o metales, ya que es fabricada en aleación de metal. El sonido se produce gracias a la vibración de los labios del intérprete en la parte denominada boquilla a partir de la columna del aire. La trompeta, comúnmente está afinada en Bb (Si bemol), es decir, un tono por debajo de la afinación real; pero también hay trompetas afinadas en Fa, en Do, en La y en Mib.

La trompeta tiene tres pistones que dirigen el sonido por diferentes partes de la tubería que forma el instrumento y de esta manera alarga o acorta el recorrido del sonido y, por tanto, consigue su afinación cromática. Cada uno de estos pistones aumenta la longitud de los tubos cuando son pulsados, lo que reduce la tonalidad de la nota. En ocasiones existe un cuarto pistón, como es el caso de la Trompeta Pícolo. Mediante la combinación de estos tres o cuatro pistones se consigue casi toda la afinación cromática dado que se obtienen hasta ocho longitudes diferentes en el tubo resonador. El sonido se proyecta hacia el exterior por la campana.⁹

Figura 5. Tesitura de la Trompeta



Fuente: Diccionario Harvard de Música

4.3.5.2 El piano es un instrumento musical clasificado como instrumento de teclado de cuerdas percutidas el cual está compuesto por una caja de resonancia, a la que se ha agregado un teclado, mediante el cual se percuten las cuerdas de acero con macillos forrados de fieltro produciendo el sonido. Las vibraciones se transmiten a través de los puentes a la tabla armónica, que los amplifica.

⁹ Millán Esteban, Ángel (1985). Programa de estudios sobre los orígenes de la trompeta y su evolución en la historia musical. Expomúsica Pacheco. pg. 54.

Está formado por un arpa cromática de cuerdas múltiples, accionada por un mecanismo de percusión indirecta, a la que se le han añadido apagadores. Fue inventado en torno al año 1700 por Bartolomeo Cristofori. Entre sus antecesores se encuentran instrumentos como la cítara, el monocordio, el dulcemele, el clavicordio y el clavecín. La palabra «piano» deriva del nombre original en italiano del instrumento, pianoforte (piano: suave y forte: fuerte), asignado por Cristofori. Esto se refiere a la capacidad del piano para producir sonidos con diferentes intensidades, dependiendo del peso que se le aplica a las teclas. Esta característica lo diferenciaba de sus predecesores, que sólo podían producir un único volumen.¹⁰

Figura 6. Tesitura del Piano



Fuente: Diccionario Harvard de Música

4.3.5.3 El bajo eléctrico es un instrumento musical de la familia de los cordófonos, similar en apariencia y construcción a la guitarra eléctrica, pero con un cuerpo de mayores dimensiones, un mástil de mayor longitud y escala y, en ocasiones, cuatro o cinco o seis cuerdas afinadas según la afinación estándar del contrabajo.

El bajo eléctrico, al igual que el contrabajo, suena una octava más grave de como se representa en notación musical, con el objetivo de evitar un uso excesivo de líneas adicionales en el pentagrama. Como la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico necesita ser conectado a un amplificador para emitir sonidos. Desde la década de 1950, el bajo eléctrico ha reemplazado progresivamente al contrabajo en la música popular como el instrumento de la sección rítmica que se ocupa de las líneas de bajo. Aunque éstas varían notablemente en función del estilo de música, el bajista cumple una función similar con independencia del estilo de que se trate: establecer el marco armónico y marcar el tiempo o pulso rítmico.¹¹ El bajo eléctrico se usa como instrumento de acompañamiento o como instrumento solista en estilos de música diversos.

¹⁰ Siepmann, Jeremy (1999). The Piano: The Complete Illustrated Guide to the World's Most Popular Musical Instrument. Hal Leonard Corporation. pg. 192.

¹¹ <http://www.wikipedia.bajoeléctrico.com>

Figura 7. Tesitura del Bajo Eléctrico



Fuente: Diccionario Harvard de Música

4.3.5.4 La batería es un instrumento musical que pertenece a la familia de percusión. Este equipo estándar se usa en la música en casi todos los géneros musicales, convirtiéndose, en un instrumento indispensable para muchas agrupaciones musicales. La batería está compuesta por un conjunto de tambores, comúnmente de madera, cubiertos por dos parches, uno de golpeo (en la parte superior) y otro resonante (en la parte inferior). Estos tambores pueden variar su diámetro, afectando al tono, y la profundidad, variando la sensibilidad sobre el parche de resonancia. Además la batería también es acompañada por los imprescindibles platos, y otros accesorios como cencerros, panderetas, bloques de madera, entre otros. La batería se puede afinar con una llave de afinación que tensa el parche y para emitir su sonoridad, son necesarias un para de baquetas.

La batería está conformada por uno o dos bombos manejados con el pie a través de un pedal, una caja o redoblante, dos o más toms montados sobre el bombo o con soportes adicionales, un tom de piso y gran diversidad de platillos (crash, ride, splash, china, crash ride, hit-hat entre otros).

4.3.5.5 La Conga o también llamada tumbadora, es un instrumento musical que pertenece a la familia de percusión. Nació en Cuba, derivado de los tambores Batá, evolucionado tanto en su diseño como en su ejecución. La conga se golpea solamente con las manos, sin ningún otro elemento percutor. Como la mayoría de los membranófonos latinoamericanos que han perdurado, su parche originalmente estaba hecho de cuero animal, pero actualmente se fabrica con plástico, lo que lo hace más resistente y le modifica sensiblemente el timbre. Es habitual que la conga se presente por pares sobre un trípode, aunque también las podemos encontrar con un formato de tres, cuatro y hasta cinco congas.

Posee características similares, en cuanto a la forma, a los bongós, pero con una caja bastante más larga. Su técnica es notablemente diferente ya que existen varios golpes: Tono abierto, tono tapado, seco, bajo de palma, manoteo, talón-Punta, etc.

5. ANÁLISIS DEL REPERTORIO

5.1. Polonesa. La número 7 de la suite en La menor del compositor alemán Georg Philipp Telemann. Una obra compuesta para flauta, cuerdas y continuo, y en este caso adaptada para cuarteto de saxofones (SATB).

Esta polonesa dura aproximadamente 2:10 minutos y pose una forma binaria simple de **A (a a')** y **B (b b')**, en tonalidad axial de La menor, compás de cuatro cuartos y con una textura polifónica.

El inicio de **A**, expone la melodía principal el saxofón soprano, caracterizada por que en toda esta sección el motivo de los tresillos de corchea se encuentra presente, mientras que los demás saxofones van haciendo un acompañamiento a la melodía. El primer periodo: **a**, con repetición, se encuentra en tonalidad de La menor hasta el compás 6, en donde en la última corchea de este, se realiza una modulación por pivote al cuarto grado de dicha tonalidad, haciendo un Do# disminuido como tercero de La menor que se convierte en séptimo disminuido de Re menor; esto confirmando a través de una cadencia napolitana en el compás 7 para la tonalidad de Re menor. En la siguiente **a'**, con repetición, que se encuentra después de la segunda casilla, nos encontramos en la modulación a Re menor pero pasajera, ya que en el compás 15, se encuentra un Sol# disminuido que por pivote se convierte en dominante siete para volver a La menor en el compás 16. Esta **a'**, después de la frase consecuente, reexpone en los cuatro últimos compases el inicio de **a** pero con una pequeña variación rítmica en la melodía en el compás 20.

En el compás 22 (terceros puntos de repetición), empieza la parte **B**, que se caracteriza por mostrar agilidad y virtuosismo en pasajes ligeros en los saxofones tenor en **b**, y alto en **b'**, cada uno con repetición por cada periodo. En esta parte **B**, es donde en la Polonesa original entra a tocar la flauta. En el primer periodo de **B (b)**, es el saxofón tenor el protagonista, ya que lleva la melodía principal en figuras de corcheas, mientras los tres saxofones realizan un acompañamiento en tonalidad de La menor, hasta el inicio de la frase consecuente en el compás 28 que modula a la dominante pero menor (Mi menor). En la **b'**, después de la segunda casilla, el saxofón alto es el protagonista ya que lleva la melodía principal que se encuentra en tonalidad de Do Mayor y se caracteriza por que en la primera frase de la melodía, hace un pedal en la nota sol en las tres primeras semicorcheas, mientras que la última se mueve creando la melodía de esta frase antecedente. En la frase consecuente, la conducción de la melodía se mueve más, para que al final de esta, a través de una modulación a la relativa menor, se vuelva a reexponer los primeros cuatro compases de **b**, y así repitiendo y saltando casilla como segunda vez, y con una cadencia simple auténtica, se de fin a la obra.

5.2 Regalo De Dios (Tres Pequeñas Piezas Para Cuarteto De Saxofones). Una obra compuesta por Daniel Andrés López Casanova a mediados del año 2009, especialmente para tres personas de significativo valor sentimental para el compositor, dedicada cada pieza a su padre, a su madre, y a su hermano respectivamente. Una obra que trata de reflejar en su música el carácter de cada una de estas personas. Duración aproximada: 7:30 minutos.

I. Vals Melancólico: primera pieza en compás de 3/4, tonalidad axial de Gm, textura polifónica y con una forma ternaria incipiente reexpositiva (**A, B, C y A**).

Un vals que refleja la personalidad del padre del compositor; una persona sencilla, tranquila y muy sensible al arte, que lleva en lo más profundo de su alma una tristeza y melancolía cada vez que una dulce melodía acompañada de armoniosos acordes entra por sus oídos.

La parte **A** de esta primera pieza se compone de **a** y **a'** (cada una de cuatro compases) e inicia con una anacruza en el saxofón soprano que es el que lleva la melodía principal, mientras los saxos alto y tenor realizan un contrapunto entre el bajo del saxo barítono y la melodía. Esta parte es sencilla y se caracteriza por los signos de repetición de los primeros ocho compases, que trata de mostrar una melodía tranquila y melancólica. Después de saltar casilla y de una cadencia simple auténtica, una anacruza en el siguiente compás da paso a la parte **B**, caracterizada por contrastar un poco con el sentido melódico y armónico de la primera parte. Esta parte **B** modula a la relativa mayor de la tonalidad axial (Bb Mayor) pero con la característica que en **b** no se pasa por Bb si no hasta llegar al sexto compás de **b'** en donde el Bb se convierte en tercero de Gm para que a través de una cadencia simple auténtica finalice esta parte (funciones de **B**: IV, iii, V, vi - IV, I/iii, V, i).

Luego de esto, se da paso a la parte **C**, caracterizada por el trino en el bajo continuo que realiza el saxofón barítono y por una frase continua que expone el saxofón tenor, para que a manera de canon en los siguientes dos compases entre el saxofón alto con la misma frase pero sobre la nota tercera del acorde (voz contralta) y así en los otros dos compases siguientes, entre el saxofón soprano pero con la misma frase que expuso el tenor pero a la octava; finalizando con una calderón en las últimas blancas en una cadencia suspensiva para retomar el inicio de esta primera pieza. Después de reexponer pero sin repetir cada una de estas partes (**A, B y C**), se vuelve a exponer solamente **A** pero en un tiempo mas lento y con una codeta ritardando que insinúa el final.

II. Canción de cuna: segunda pieza en compás de cuatro cuartos, tonalidad axial de Gm, textura polifónica y con una forma binaria compuesta (**A (a y a')**, **B (b y b')** y reexposición de **A**). Esta canción de cuna refleja la personalidad de la madre del

compositor; una mujer totalmente tierna, amorosa, llena de alegría y muy preocupada por su familia, que muestra su incondicional cariño para con sus hijos a los cuales ama y cuida como unos bebés.

La parte **A** de esta pieza, se caracteriza por que **a** posee una extensión mas larga que **a'**, en el sentido en que la primera posee ocho compases con repetición, y la segunda solo cuatro con repetición. En toda esta parte **A**, la melodía principal la lleva el saxofón soprano, mientras el alto y el barítono hacen tan solo un sencillo acompañamiento y el tenor una tranquila contramelodía que responde al final de cada tema en la frase antecedente.

Figura 8: Melodía Canción de cuna

FRASE ANTECEDENTE

	Tema Antecedente	Tema Consecuente
S. SX.		
A. SX.		
T. SX.		
B. SX.		

Fuente: este análisis

La **a'**, como se mencionó anteriormente, no posee la misma extensión, pero al igual que la primera, también posee puntos de repetición pero con la diferencia de que modula a la relativa mayor (Bb Mayor) y la melodía principal la tiene ahora el saxofón alto, mientras el tenor acompaña con una contramelodía que conserva en un 90% el mismo motivo de la melodía.

Esta **a** refleja la parte más pura del interior de aquella mujer y aunque en la obra pasa muy rápido, es simplemente una anticipación a lo que ella es en realidad y lo que vendrá en **B**.

La parte **B** de esta obra se caracteriza por ser un periodo mixolidio, ya que ahora la tonalidad de la obra está plasmada en la dominante de Bb Mayor; es decir, **B** se encuentra ahora en Fa Mayor. En la primera **b**, el saxofón tenor expone con anacruza la melodía principal de este periodo, acompañado siempre por una contramelodía que repite en el alto y en el soprano. (En la mayoría de la obra, el

saxofón barítono solo cumple el papel de acompañante). Al finalizar la **b**, una cadencia suspensiva en el calderón, da paso a la **b'**, caracterizada por que el solista es el saxofón alto, ya que en toda esta parte se expone una cadencia expresiva sin acompañamiento en los otros saxofones. Al finalizar la cadencia y con un *accelerando*, se reexpone la parte **A**, pero los primeros ocho compases sin repetición y los siguientes ocho la misma melodía pero modulada por vecindad un tono arriba y terminando la canción de cuna con una cadencia compuesta de primer aspecto (T- S – D - T)

III. Fugándo: tercera pieza en compás de tres cuartos, tonalidad axial de Gm, textura polifónica y con una forma de fugato.

El nombre de esta pieza es asociada con el verbo jugar (“fugando – jugando”); una pieza que muestra la personalidad del hermano del compositor; una persona extrovertida y muy alegre pero a su vez muy sensible al arte y en especial a la música, a la cual la vive como un divertido y serio juego.

En esta pieza, se puede tomar el primer compás como el sujeto y el segundo como un contrasujeto que se diferencia únicamente por la melodía mas no por el motivo rítmico como es usual en los fugatos.

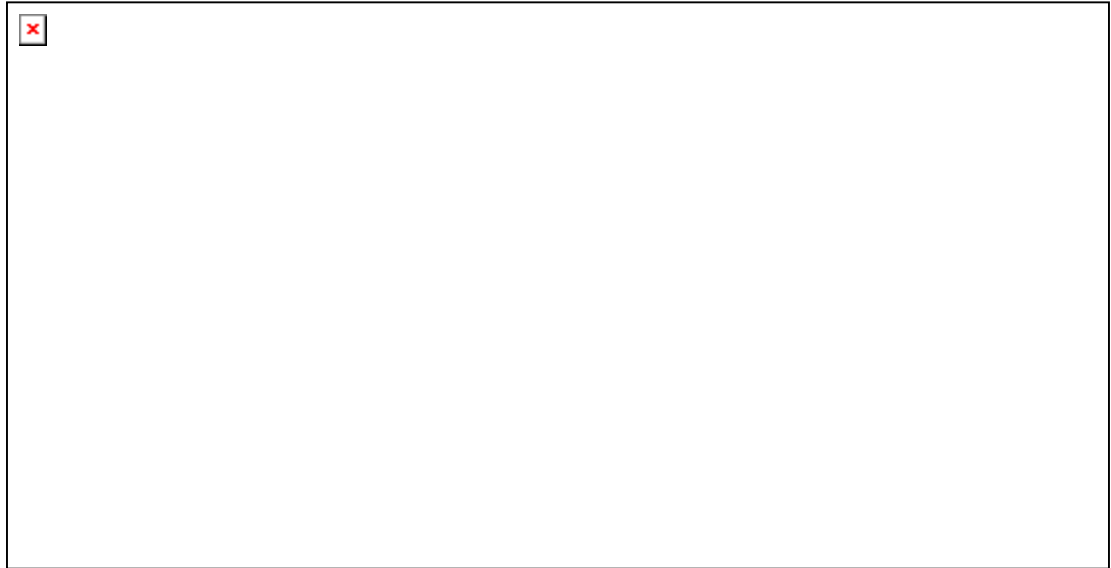
Figura 9: Sujeto y contrasujeto de Fugándo



Fuente: éste análisis

Se puede observar en Fugándo, que ésta melodía principal en Gm que realiza el saxofón tenor, es la que se repetirá en los demás saxofones a manera de canon, casi con una forma de fuga en el cual se expone la melodía o motivo principal en los dos primeros compases, y en los dos siguientes la misma melodía pero transportada a la quinta de la tónica.

Figura 10: estructura de cánon en Fugándo



Fuente: éste análisis

Esta imagen muestra un acercamiento a una fuga y a un canon, con la diferencia que el saxofón barítono en su entrada realiza otro motivo rítmico y melódico.

En la segunda casilla ya después de la primera repetición (compás ocho de fugando), hay un contraste melódico en todos estos ocho compases con anacruza, ya que modula a la relativa mayor (Bb) y el saxofón soprano lleva la melodía principal, mientras los saxofones restantes hacen otras melodías más sencillas a manera de acompañamiento.

Después de esto, hay un cambio aún mas notorio: un contraste tímbrico, melódico, motivico y armónico, que muestra una forma de composición mucho más polifónica, llena de movimientos melódicos y adornos como los trinos. En estos dieciséis compases últimos con repetición, se observa otra melodía principal la cual la empieza el saxofón soprano, y a manera de canon, la siguen los demás saxofones, contrastando los primeros ocho compases en Gm y los segundos en Bb, pero con repeticiones motivicas que primero hace un saxofón y luego lo hace el otro. Todo esto repite y al saltar casilla, la obra termina con una cadencia simple auténtica pero no en Sol menor sino con tercera de picardía en Sol Mayor.

Figura 11: Periodo final de Fugando

The image shows a musical score for four voices: Soprano (SOP), Alto (ALT), Tenor (TEN), and Bass (BAR). The score is in 3/4 time and is labeled '3ra Picardía' at the top right. The Soprano part has a melodic line with many eighth notes. The Alto part has a similar melodic line. The Tenor part has a more rhythmic accompaniment with many eighth notes. The Bass part has a similar rhythmic accompaniment. The score is divided into two systems, with the second system starting with a double bar line and a repeat sign. The first system has 12 measures, and the second system has 2 measures.

Fuente: éste análisis

5.3 Pequeña Suite Colombiana. Una obra compuesta para cuarteto de saxofones y acompañamiento de batería a finales del año 2010 por el compositor Daniel Andrés López Casanova, haciendo un pequeño homenaje a los tres ritmos más representativos de la música colombiana como lo son el pasillo, el bambuco y el porro.

Una obra compuesta a manera de suite y con una textura polifónica.

La suite comienza en tonalidad de La menor con un preludio a tiempo lento de $\text{♩} = 60$, compás de 4/4 y con una cuadratura de ocho compases dividido en dos frases de cuatro compases con repetición cada una. En los primeros puntos de repetición, la melodía principal empieza con una anacruza en el soprano y al primer tiempo de los puntos el alto haciendo una segunda voz y el barítono un acompañamiento de notas largas sobre las tónicas de las funciones, mientras el tenor entra en el segundo tiempo haciendo una contra melodía. Saltando la primera casilla y sobre el tercer tiempo de la segunda, el La menor cambia de modo y se convierte en mayor para entrar en los segundos puntos de repetición sobre tonalidad pasajera de Re menor finalizando después de la segunda casilla en el compás 12 en una semicadencia con calderón. Esto para darle paso al pasillo.

En el compás 13, la tonalidad cambia a Do menor y la métrica cambia a 3/4 para así tomar como es normal el ritmo de Pasillo; un pasillo a tempo moderado de

♩=120, con una cuadratura de dos periodos de doce compases con repetición y casilla, y con un círculo armónico de cuartas cada uno. En el primer periodo o **A** de este pasillo, la melodía principal inicia con anacruza en el saxofón soprano, mientras los saxofones alto y tenor realizan contramelodías que en algunos tiempos coinciden rítmicamente, mientras el saxofón barítono va haciendo un acompañamiento a manera de pasillo. Después de repetir esta **A**, ya en la segunda casilla, el Do menor cambia modalmente y se convierte en mayor para exponer el siguiente periodo de doce compases o **B**. En esta parte (compás 27), la melodía se encuentra dividida en los saxos soprano, alto y tenor, tomándola primero dos compases el saxofón alto, en los dos siguientes respondiendo con el mismo motivo rítmico el soprano, en los otros dos siguientes el saxofón tenor con otro motivo, y concluyendo la sección a dos voces en el soprano y alto.

Al repetir y saltar a la segunda casilla, hay una transición de dos compases por dominantes auxiliares con acelerando, para tomar el Bambuco a tempo Alegre de ♩=100 y con una métrica que cambia a 6/8 en el compás 39, pero después de cuatro compases, se empieza a exponer la melodía principal de este ritmo. En la frase antecedente (compás 43), en los dos primeros compases, el tema pregunta lo expone el saxofón soprano, y en los dos siguientes, el tema respuesta lo expone el saxofón alto; en la frase consecuente, los dos primeros compases expone el tema pregunta el saxofón soprano, pero en el tema respuesta se expone la melodía principal en el soprano y una segunda voz en el saxofón alto, todo esto repitiendo y llevando una contramelodía en el saxofón tenor que utiliza notas de la escala disminuida de Si bemol o notas de paso sobre el acorde de dominante E7, y un acompañamiento de bambuco en el saxofón barítono. A toda esta parte la podemos llamar **A**.

En la parte **B** (compás 51), el La menor cambia de modo a mayor con séptima para tomar la una progresión armónica de cuartas que por lo general es tradicional en el bambuco y exponer otra melodía pero en el saxofón soprano, una contramelodía en el alto y acompañamientos en el tenor y el barítono, para que en los siguientes ocho compases o **b'**, se haga la melodía expuesta anteriormente pero con variación y a dos voces en el soprano y alto. En el compás 67, podemos ver la frase de los siguientes seis compases como la coda del bambuco.

En el compás 73, empieza el Porro a un tiempo festivo de ♩=165 y a compás partido (2/2), en el cual los primeros ocho compases con repetición, los saxofones soprano y alto hacen una melodía rítmica a dos voces, el tenor una contramelodía rítmica y barítono un bajo variado en el ritmo tradicional del porro. Después de esto, en el compás 81, se expone un Porro Palitiao, caracterizado en esta suite por no llevar una danza al principio, pero por llevar la melodía principal o protagonismo en el saxofón soprano en un tema pregunta de dos compases que siempre varía, y un tema respuesta de dos compases en el alto y tenor que

siempre se mantiene; y mientras sucede todo esto el barítono va haciendo el acompañamiento tradicional del porro.

En el compás 101 con anacruza, se expone otra melodía en el barítono en la frase antecedente y responde con otra melodía el alto y luego el soprano en la frase consecuente. Esto le da paso a una nueva sección en el porro (signo) exponiendo una frase ritmomelódica de acompañamiento del porro en el saxofón barítono y frases melódicas variadas a dos voces en los saxos soprano y tenor por 18 compases con anacruza. En el compás 128, entra ahora con otra melodía a tomar protagonismo el soprano mientras los demás saxofones reexponen lo anterior, para así volver al signo y saltar a la coda que es lo mismo expuesto en el compás 105 pero tomada como final en una cadencia simple auténtica.

5.4 Apocalipsis Joropo. Un pajarillo dentro de la clasificación del joropo llanero, compuesto para cuarteto de saxofones y acompañamiento de capachos, inspirado en un sueño del compositor Daniel A. López C.; un sueño que se trataba de la venida de Jesús, de los últimos días y de aquella escritura de la Biblia que narra los acontecimientos que sucederán al final de los tiempos: el Apocalipsis. La obra se compone básicamente por 9 partes, en las cuales en cada una de ellas se trata de plasmar musicalmente lo que acontece en este capítulo bíblico.

La explicación de este sueño y más precisamente de cada una de las partes tanto musicales como de la Biblia se hará paso a paso siguiendo la partitura del joropo.

El joropo posee una tonalidad axial de Do menor, compás de 3/4, textura polifónica, con una forma libre de composición y una duración de 5:10 minutos aproximadamente. Este joropo se caracteriza por su dinámica sonora y por su velocidad rítmica, ya que este va creciendo de manera gradual y poco a poco va mostrando el joropo y el sueño. Hay que aclarar que se verá este análisis del joropo en 8 partes diferentes como se mencionó al principio, debido a que es una forma libre de composición que posee una primera parte muy extensa que se denominará como preludio, una insinuación de joropo que en el transcurrir de la obra se irá desarrollando, y así sucesivamente lo que el sueño iba mostrando y lo que musicalmente a continuación se irá analizando.

El preludio de esta obra posee doce compases, en el cual el saxofón soprano realiza en toda esta primera parte, una nota prolongada en la quinta nota de la tónica (Sol) con un solo aire, mientras en el tercer compás entra el saxofón barítono en tónica pero cambiando en cada compás una nota diferente. Esto con el fin de mostrar suspenso y mostrar lo que el sueño narraba: una revelación a un hombre por medio de una visión, una revelación que causaba dudas, temores, miedos y mucha confusión. Esta primera parte termina en un calderón en una semicadencia de dominante con novena.

Seguido de esto, ya en la segunda parte que se podría llamar **A**, el saxofón tenor realiza un motivo de dos compases expuesto en los doce compases siguientes, el cual se expone en el alto al tercer compás de esta segunda parte pero transportado a la tercera y luego en el saxofón barítono sobre el quinto compás pero transportado a la quinta nota de la tónica, formando así un canon que gradualmente va formando el acorde de tónica.

Sobre el compás 19 del joropo o compás 7 de esta **A**, mientras se sigue exponiendo el motivo en el alto, tenor y barítono, el saxofón soprano toca la nota Lab en el motivo pregunta (Dom6) y la nota Sol en el motivo respuesta (Dom), los primeros cuatro compases, y en los dos siguientes, el soprano se queda en la nota Sol mientras los otros tres saxofones hacen el mismo motivo pero un tono mas arriba cada uno, cambiando la función armónica (Rem 4aug). Acabado esto, en el compás 25 de la obra, en lo que se podría llamar **a'**, los cuatro saxofones realizan un acorde de sexta bemol (Labm7) y dominante (Sol7) en le siguiente compás, repitiendo esto mismo en los dos siguientes compases respectivamente con una corta melodía en el saxo alto, para que en el compás 29 y 30 en función de dominante, den paso al ritmo de joropo.

Toda esta parte muestra como se están dando las cosas en estos días, cómo algunas de las profecías se han estado cumpliendo; esto es el anuncio de algo fuerte que está por venir, algo que ha ido creciendo poco a poco y que seguramente terminará en algo.

En el compás 31, ya en la tercera parte o parte **B**, es en donde se empieza a desarrollar el ritmo de joropo como tal, mostrando la melodía principal en el saxofón soprano los cuatro primeros compases de esta parte, seguido de una polifonía en el quinto compás con una contramelodía en el saxofón tenor que luego se convertirá en la melodía principal de la obra y el motivo a desarrollar; otra contramelodía que reexpone y varía el saxofón alto sobre lo expuesto en el compás 31 por el soprano, otra contramelodía con adornos en el saxofón soprano, y más adelante, en dos compases antes de la **b'**, un acompañamiento del barítono y ritmo de joropo tradicional en los capachos en el compás 39 (**c'**). Todo este tema desarrollándose solo en funciones de tónica y dominante hasta el compás 46 que termina en dominante para que en el siguiente compás comience la otra frase en tónica.

En el compás 47, se desarrolla una transición de ocho compases en los cuales en los primeros cuatro, el saxofón barítono y tenor realizan la una nueva melodía a la octava, la cual en los segundos cuatro compases la repetirán el alto y el soprano también a la octava respectivamente; esto insinuando la parte fuerte o del clímax del joropo que se desarrollará en su máxima expresión.

Toda esta parte **B**, muestra los tiempos de crisis en el mundo, todo lo que proféticamente se está comenzando a ver y lo que realmente está a punto de acontecer.

En el compás número 55 del joropo, empieza la parte **C** y lo que será la parte principal de toda la obra, ya que en esta **C** se nota con mayor claridad sus principales características como lo son el ritmo de joropo rápido (♩ = 220), el juego y libertad de acompañamiento en los capachos y el saxofón barítono, el acompañamiento rítmico armónico, las melodías rápidas, etc.

Toda esta parte **C**, se conforma de ocho compases de insinuación del joropo rápido (compás 55), y de 36 compases en los cuales se desarrolla el joropo (compás 63) y repitiendo. La primera melodía que expuso el tenor en el compás 35 y que retoma el soprano en el compás 63, es la melodía principal de la obra y el motivo a desarrollar como se mencionó anteriormente. Esta parte se caracteriza por que el saxofón barítono hace el acompañamiento tradicional del joropo con algunos pasajes rápidos en algunas partes del tema, el saxofón tenor siempre hace un acompañamiento rítmico armónico, y los saxofones soprano y alto van dialogando con la melodía; melodía que en los primeros cuatro compases expone el saxo soprano y en los cuatro siguientes la vuelve a exponer con algunas pequeñas variaciones el saxo alto, y así de esta manera pero con distintas melodías en cada uno de los ocho compases de toda esta **C**.

En esta parte **C**, se trata de mostrar lo que en el sueño fue lo más significativo y de alguna manera emocionante para el compositor, un momento muy agitado y lleno de vértigo, en el cual se miraban muchas catástrofes naturales como terremotos, tsunamis, erupciones volcánicas, mucha pobreza, miseria, pestes, hambre, maldad, guerras, en fin. Esta parte fue la más importante en el sueño y es la parte musical que el compositor considera aún más importante y de mucho cuidado en lo que corresponde a la ejecución en cada uno de los saxofones y de la interpretación de las melodías.

Pasado esto y volviendo al contexto musical, ya en la parte **D** (compás 97), se expone una melodía totalmente distinta a las anteriores; una melodía lenta solo en el saxofón tenor, basada en la escala armónica de Do menor haciendo referencia a un sonido árabe, pero conservando el motivo rítmico del compás 13. Después de seis compases, el saxofón tenor le entrega la misma melodía árabe al alto pero esta vez acompañada del barítono, y en los tres últimos compases antes de la **E**, se realiza un bloque armónico de negras en diferente distribución y acelerando para darle paso a la siguiente parte.

Esta **D** trata de mostrar lo que en la Biblia habla de la venida de Jesucristo; la venida a la tierra para llevarse a sus escogidos y así no pasen por estos tiempos duros en el mundo. La escala menor armónica de Do menor, da una sonoridad de

la música árabe, lo cual el compositor la utiliza para reflejar el lugar donde nació Cristo.

Ya en la **E**, compás 112, se expone otra melodía diferente pero principalmente en el saxofón tenor; melodía que conserva el motivo rítmico del compás 17. En esta parte, el saxofón tenor lleva la nueva melodía principal hasta el compás 129 pero en el primer periodo de ocho compases con repetición (compás 112 a 119) acompañada de cortes en los demás saxofones, y en el siguiente periodo también con repetición (compás 120), acompañado de ritmo de joropo en los tres saxofones y capachos. En el compás 128 o segunda casilla, la dominante de Do menor que en un principio era Sol Mayor, se convierte en La Mayor con séptima preparando en dos compases una modulación para tomar el joropo en Re menor en el compás 130. Los cuatro compases siguientes a partir del 130, se caracterizan por hacer un corte de negras saltando un tiempo a partir del primero (1, 3 - 2 - 1, 3 - 2...) y de esta manera ser una transición para la **F**.

Esta **E**, solo trata de mostrar cuando Jesús lleva al cielo a sus escogidos.

La parte de la **F** del joropo, es un discurso melódico ad libitum que realiza únicamente el saxofón barítono hasta el compás 151 donde luego empieza también solamente el saxofón tenor. Un discurso diferente en cada uno de los saxofones de registro grave en el cuarteto, con el fin de darles protagonismo en la obra y de mostrar la lección que da Jesús al venir a la tierra y llevarse a los buenos y justos antes de lo que la Biblia llama “La gran tribulación” antes de el juzgamiento a los vivos y a los muertos.

En la **G** o compás 167, el joropo toma un segundo clímax, exponiendo otra melodía en funciones i, iv, V y i, pero esta vez aún más imponente y a tres voces en los saxos soprano, alto y tenor respectivamente. Una **G** compuesta de 12 compases pero dividida en tres frases de cuatro compases cada una. En los primeros puntos de repetición, como se mencionó anteriormente, la melodía esta a tres voces con acompañamiento del barítono y los capachos exponiendo algo diferente a todas las melodías anteriores. En los siguientes puntos de repetición, se vuelve a exponer la anterior melodía pero con variación y con campanas en los saxos soprano y alto y contramelodía en el tenor, y en los terceros puntos de repetición, el joropo retoma el acompañamiento en el barítono de tiempos fuertes en pulsos saltados (1, 3 - 2 - 1, 3 - 2...), y con contramelodía en el tenor y pregunta en el soprano y respuesta en el alto en un mismo compás en las diferentes funciones.

Esta **G** hace referencia a “La gran tribulación”.

La letra **H** simplemente es una reexposición de lo expuesto a partir del compás 63 de la **C**, pero ahora un tono arriba y sin repetición, todo esto haciendo referencia a los tiempos difíciles de la tierra mencionados anteriormente.

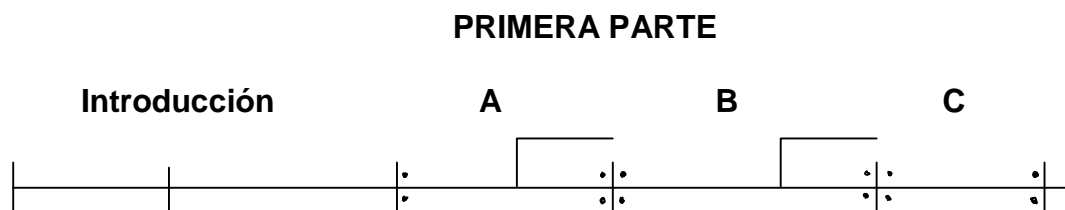
La parte I de la obra, es el final del joropo y se empieza a desarrollar a partir de un piano súbito en los saxofones que va crescendo poco a poco y en el cual el saxofón soprano hace otra melodía diferente, el alto desarrolla el motivo de la melodía principal (compás 35 ó 63), el tenor hace notas largas en relación a las funciones y el barítono realiza un acompañamiento calmado, para así llegar hasta un fôrte en el compás 224 a tres voces en el soprano, alto y tenor, y doblada a la segunda octava en el barítono y con variaciones en los dos compases siguientes (compases 226 y 227), para que de paso a dos compases de solo en los capachos y termine la obra con una escala cromática ascendente a cuatro voces y con una cadencia simple auténtica en un doble fôrte.

Toda esta I mostrando la venida de Jesucristo a juzgar a vivos y a muertos y a terminar así su obra.

5.5 Blues For Two Thins. Un blues compuesto por Daniel Andrés López C., inspirado en una relación amorosa entre dos personas de contextura delgada, y de ahí su nombre en español “Blues para dos delgados (flacos)”, compuesta a finales del año 2009. Esta obra se caracteriza especialmente por tener una serie de diálogos musicales entre el saxofón alto y el saxofón tenor, haciendo referencia al saxo alto como la parte femenina y al saxo tenor como la parte masculina. Se trata de la forma que utiliza el joven para seducir a esa chica que le gusta, empleando técnicas o métodos atractivos para su cortejo.

El formato de este blues es de el cuarteto de saxofones (SATB) con acompañamiento de Piano, Bajo y Batería. La estructura de este blues tiene una forma libre de composición, ya que posee dos partes. La primera parte está compuesta por una introducción, una sección A, una sección B y una sección C, cada una basada en el esquema tradicional de doce compases del blues. Su tonalidad axial es de Sol Mayor; está en compás de 4/4 y posee una textura polifónica.

Figura 12. Estructura formal de la primera parte.



Fuente: este análisis.

La introducción se basa en dos partes; en el primer periodo de ocho compases, los instrumentos armónicos son quienes anuncian el estilo tradicional del blues; en este caso, el piano realiza una frase característica de los años treinta utilizando

una especie de trino con el quinto y séptimo grado menor de la escala de G, llevando una melodía que utiliza la popular “escala blues” dentro de dicha tonalidad. Esta primera parte de la introducción evoca los “Jam Session” que se realizaban en los bares tradicionales Estadounidenses, en donde llegaban personas a escuchar a músicos de diferentes ciudades y países a tocar su instrumento. El segundo periodo de la introducción da a conocer el tempo y ritmo que se llevará a cabo en toda la obra; es un swing a tempo de negra igual a 120 en el cual se ve reflejada la estructura usual de doce compases del blues (I,I,I,19 – IV,IV9 – I,19 – V9 – IV9 – I,19). En esta segunda parte, se puede notar más el estilo del blues, debido a los acordes con novena que hace el piano y a la distribución armónica que lleva el cuarteto de saxofones. Toda esta introducción de dos periodos solo marca el comienzo de el tema principal de la obra que es el diálogo entre los saxofones alto y tenor. En toda la parte **A**, es el saxofón alto el protagonista principal durante todos los 12 compases con repetición que la componen. Este inicia su discurso con anacruza en el compás final de la introducción, mientras que en el primer compás de dicha parte, el resto de los saxofones van haciendo un soporte rítmico-armónico acompañando la melodía principal junto al piano bajo y batería en el ritmo de swing. Esta parte simplemente se caracteriza por que siempre repite haciendo la casilla y principalmente por la melodía que lleva el saxo alto, en el cual se puede notar mucho la utilización de notas de la “escala blues”. Para finalizar esta parte **A** y como característica de todos los cuatro compases finales de cada una de las partes, un corte armónico de todos los instrumentos acompañado con un pequeño arpeggio del piano y seguido por un bloque rítmico-armónico, descienden cromática mente y con una cadencia simple auténtica a la siguiente parte.

Figura 13. Frase final característica

The musical score for Figure 13 is arranged in a system with seven staves. The top four staves are for the saxophones: Soprano (SOPR.), Alto (ALT.), Tenor (TEN.), and Bass (BAS.). The fifth staff is for the Piano (PIANO), the sixth for the Bass (BASS), and the seventh for the Drums (DRU.). The score is divided into three sections: 'TEMA ANTECEDENTE' (the first two measures), 'TEMA CONSECUENTE' (the next two measures), and a final section (the last two measures). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The saxophones play a melodic line, while the piano, bass, and drums provide harmonic and rhythmic support. The piano part includes chords with a 9th, and the drums play a swing rhythm.

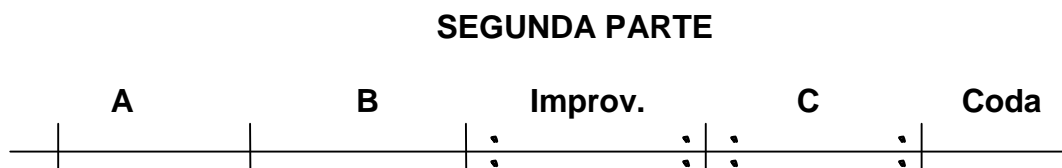
Fuente: este análisis

Después del discurso del saxofón alto en la parte **A** y de la frase final característica, empieza el protagonismo y el discurso del saxofón tenor en los siguientes 12 compases con anacruza, para dar paso a lo que ahora es la parte **B**. En esta parte y al igual que en **A**, mientras el saxofón tenor lleva la melodía principal, el resto de los instrumentos van acompañando de la misma manera que lo hicieron con el alto. Esta otra melodía se caracteriza principalmente por sus efectos sonoros, ya que utiliza el gruñido, los glisándos, las apoyaturas y también las notas de la “escala blues”. Al final de la parte **B**, se vuelve a retomar la frase final característica para darle paso a la parte **C**.

La parte **C**, después de un llamado de la batería, se caracteriza por llevar en los cuatro saxofones la misma melodía, pero esta vez la estructura es de ocho compases (I,I,I,I9 – IV,IV9 – I,I9). Esta parte es un periodo pequeño que trata de mostrar la unión del saxo alto y el tenor en un solo discurso; y como siempre y al final de **C**, la frase final característica es la que dará paso a la segunda parte de la obra.

Antes de entrar en detalles con la segunda parte del blues, hay un improvisación de el piano que une la primera con la segunda parte de la obra, y esto con el fin de darle un sentido de diferencia a lo que se expuso en la primera parte con lo que vendrá en la segunda; y también para darle aún mas la característica de el blues con una improvisación. Esta improvisación está basada en la misma progresión de acordes (I,I,I,I9 – IV,IV9 – I,I9 – V9 – IV9 – I,I9) y al final de el solo, se reexpone la frase final característica, pero son ahora son los saxofones los que responden al corte que hace el piano, con el arpeggio que este hacía antes. La segunda parte de la obra, refleja mucho más el diálogo y protagonismo de los saxofones, ya que a diferencia de la primera parte, ni **A** ni **B** tienen repetición y casilla.

Figura 14. Estructura formal de la segunda parte



Fuente: este análisis.

En **A** de esta segunda parte, los saxofones alto y tenor muestran de una manera más pronta su protagonismo, exponiendo un tema diferente cada dos compases. En los primeros ocho compases empieza el saxo alto, pero en los siguientes ocho

compases empieza el saxo tenor y siempre en anacruza. El resto de instrumentos sigue cumpliendo el mismo papel que en la primera parte.

En **B**, con anacruza, estos dos saxofones exponen un mismo tema; el alto hace la primera voz y el tenor la segunda voz. En esta parte **B**, mientras los dos saxofones se unen, el resto de instrumentos van haciendo un corte en base a una progresión armónica de simplemente seis compases (I,I9 – IV,IV9 – V,V9) para darle paso a una improvisación del saxofón tenor y así entrar a la parte **C**.

En esta segunda parte del blues, se vuelve a reexponer a **C** de la misma manera que en la primera parte de la obra, pero esta vez la frase final característica solo consta del tema antecedente que es el que le da paso a la coda.

La coda posee 5 compases a un tempo más lento (negra = 80) donde en el primero se ve expuesto solo el motivo del tema consecuente de la frase final característica. En el segundo compás se exponen unas campanas de parte del cuarteto, utilizando una armonía cuartal por entradas ascendentes desde el saxofón barítono hasta el soprano; los calderones anuncian el final con una cadencia simple auténtica.

5.6 The Power of the Saint Spirit. Una obra compuesta por Daniel Andrés López, a finales del año 2010, la cual posee un sentido muy espiritual que trata de mostrar el poder que tiene el espíritu santo de Dios en un músico o intérprete a través de la improvisación. Esta obra es compuesta para el cuarteto de saxofones más la base de acompañamiento y de manera especial con trompeta. Es una obra a manera de Funk que utiliza todas las características rítmicas y armónicas de este ritmo, mostrando la fuerza y expresión de cada uno de los instrumentos involucrados en esta obra.

The Power of the Saint Spirit posee una forma libre de composición, ya que su estructura no posee una forma definida, teniendo en cuenta que cada una de sus partes, a pesar de que poseen cuadratura, fueron compuestas de una forma libre a manera de Jazz.

Esta obra inicia mostrando en sus primeros cuatro compases el ritmo usual que hace la batería para darle la característica del funk.

Figura 15. Ritmo de funk en la batería



Fuente: este análisis

Después de esta introducción rítmica y a través de una llamada en ella, se da paso al inicio en sí del funk. En esta parte, el cuarteto de saxofones hace la tónica del acorde con glisando y fuerza siempre al inicio de los puntos de repetición, mientras que el bajo realiza una frase que sirve como acompañamiento a la improvisación que va realizando la trompeta. En los siguientes cuatro compases de repetición, se sigue conservando la misma forma que en los primeros, pero esta vez en vez de la trompeta es el saxofón tenor el que hace una improvisación.

Después de estos dieciséis compases en total de improvisación en la trompeta y el saxo tenor, se da paso a lo que se podría llamar la parte **A** en donde se expone la melodía principal de este funk, la cual se caracteriza por que la lleva la trompeta y el saxofón tenor a octavas en su primer periodo. En el segundo periodo y con un glisando ascendente y luego descendente en el primer tiempo de la tónica del acorde en los demás saxos y la trompeta, solo el saxofón soprano realiza otra melodía para contrastar con lo expuesto anteriormente; esto para darle paso a una pequeña frase en el compás 30 (terceros puntos de repetición) en la cual el saxofón alto expone siempre un motivo diferente para que responda de igual manera el saxo tenor, luego la trompeta y por último el saxo barítono (cada uno de ellos al unísono en que fue expuesto el motivo en el alto), para así a través de una cadencia simple auténtica en forma de closter en todo el bloque del cuarteto y la trompeta, den paso nuevamente a la melodía principal ya expuesta anteriormente.

A partir del compás número 34 hasta el compás número 44, se reexpone nuevamente la parte **A** con todo su primer periodo y una pequeña variación en el cuarto compás del segundo periodo. Todo esto para volver a repetir toda la sección desde el compás 30 hasta la casilla en el compás 42.

Después de lo expuesto anteriormente, se expone ahora otra sección a la que se le podría llamar **B**; una **B** de ocho dividida en dos frases de cuatro compases, cada una con repetición en la que se expone un nuevo motivo, pero esta vez en todos los saxofones y la trompeta (misma melodía a diferentes octavas), acompañados de otro motivo en el bajo y el piano, con la diferencia de que en la segunda frase el motivo se abre a diferentes voces (véase en la partitura).

Acabada toda esta parte, en el compás 58, se vuelve a exponer la el motivo que realiza el saxofón alto (compás 30) en el cual le responden los demás instrumentos; pero esta vez como preparación a través de una cadencia simple auténtica en función dominante de Do7 para pasar a Re7 y así modular a la nueva tonalidad de G menor. Ya en G menor, se vuelve a exponer la melodía principal a octavas de la trompeta y el saxofón tenor del inicio para así entrar en una nueva sección; una sección que podríamos llamar **C** y que se caracteriza por la improvisación en primera instancia del piano; una improvisación en base a un giro

armónico de i – iv – v – i, para que al final de este solo el bloque del cuarteto y la trompeta hagan figuras rítmicas de acompañamiento.

Después de este solo de piano, un puente de una misma melodía en el bloque de vientos a diferentes octavas, seguidos por la misma frase pero a ya a diferentes voces, dan paso a una improvisación en la batería, acompañada de pequeños cortes melódicos en el resto de instrumentos. Esto para darle paso a una reexposición solo de la primera frase de la melodía principal del saxo y la trompeta del inicio en todo un periodo con una breve variación en la frase consecuyente.

Figura 16. Melodía principal de Power of the Saint Spirit

MELODÍA PRINCIPAL

FRASE ANTECEDENTE

Tr. Bb

TEN. SAX.

FRASE CONSECUENTE

B \flat TRP.

T. SAX.

Detailed description: The image displays two musical systems. The first system, titled 'FRASE ANTECEDENTE', features two staves: the top staff is for Tr. Bb (B-flat Trumpet) in treble clef, and the bottom staff is for TEN. SAX. (Tenor Saxophone) in bass clef. Both staves show a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some triplets. The second system, titled 'FRASE CONSECUENTE', also has two staves: the top staff is for B \flat TRP. (B-flat Trumpet) in treble clef, and the bottom staff is for T. SAX. (Tenor Saxophone) in bass clef. This system shows a similar melodic line but with some variations in phrasing and dynamics, indicated by slurs and accents.

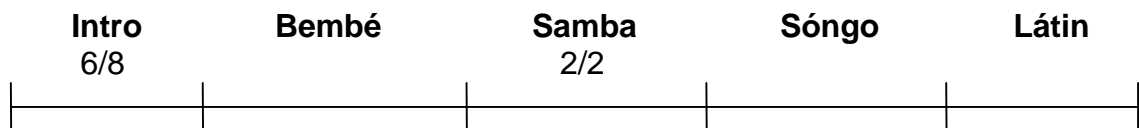
Fuente: este análisis.

Esto para darle paso a lo que hace referencia el título de la obra; una improvisación primero en la trompeta y luego en el saxo tenor tratando de mostrar el poder del espíritu santo a través del virtuosismo, ejecución y creatividad melódica en los intérpretes. Por último y para concluir la obra, el tema antecedente de la primera frase en todos los instrumentos armonizados a manera de closter, son quienes dan el final de la obra.

5.7 Rhythm of our world. Una obra del trompetista y compositor cubano Arturo Sandoval, basada en ritmos afro-latinos a manera de suite. Una obra del género del “Látin-Jazz” compuesta originalmente para “Big Band” y adaptada en este caso

para cuarteto de saxofones (SATB) y acompañamiento de piano, bajo y percusión. Rhythm of our world (Ritmo de nuestro mundo) se caracteriza por tener una introducción que muestra la melodía principal de la obra, seguida por ritmos como el Bembé, luego la Samba, después un Songo y por último un Látin o Mambo. Su tonalidad axial es de Sib menor; métricas de 6/8 y 2/2, y posee una textura polifónica.

Figura 17. Estructura formal de la obra Rhythm of our World



Fuente: audio “Rhythm of our world” de Arturo Sandoval

La introducción de la obra se caracteriza por mostrar la melodía principal y por que la progresión de acordes de la armonía se encuentra también en el bembé en. La métrica en esta introducción está a $6/8$ y se caracteriza principalmente por la melodía ad libitum con anacrusa del saxo alto y el acompañamiento del piano. Esta introducción posee una forma binaria simple de **A** y **B**.

La parte **A** de esta introducción está conformada por 14 compases (7 de a y seis con anacrusa de a’) haciendo una cadencia frígia (i – vii – VI - V).

La parte **B** posee una cuadratura de 16 compases (8 de b y 8 de b’ con anacrusa), en los cuales en b se hace una breve modulación a la relativa menor de Bbm con una progresión armónica de cuartas. La siguiente frase de b’ posee la misma progresión de acordes, la cual se encuentra nuevamente en la tonalidad axial y realiza en el compás final un calderón en dominante con novena para darle paso al ritmo de bembé. Esta introducción muestra lo que armónicamente se hará en toda la obra con las partes **A** y **B** de cada ritmo; en el sentido en que la progresión de acordes que en un principio son de **A**, serán luego de **B**; y los que fueron de **B**, primeramente serán de **A**.

El ritmo de bembé se caracteriza principalmente por su clave rítmica:

Figura 18. Clave del bembé



Fuente: este análisis

Esta es la clave en la cual se basa la parte rítmica de la melodía del bembé de Rhythm of our world.

La estructura formal de este bembé se enmarca dentro de una forma ternaria simple **A-B-A** antecedida por una introducción de dos periodos. El primer periodo de la introducción del bembé es de cuatro compases con repetición y muestra el motivo y el tema que el bajo eléctrico va a desarrollar durante todo el bembé; seguido por el periodo consecuente de iguales características pero esta vez con un pequeño preludeo del cuarteto de saxofones.

Después de esta presentación, se desarrolla **A** con el tema principal y progresión de acordes expuestos en el inicio de la obra, pero esta vez la melodía del saxo alto esta acompañado por una segunda voz en el saxo tenor hasta el final de **B**; prácticamente es la misma forma armónica y melodía que en el inicio de la obra (introducción **A** y **B**) pero ya en ritmo de bembé y con acompañamiento de los demás saxofones. **A** posee una progresión de acordes de una cadencia frigia.

La parte **B**, al igual que **A**, tiene la misma melodía y progresión de acordes de la misma sección **B** del inicio, pero esta vez actúan los saxofones soprano y barítono haciendo un sencillo acompañamiento a la melodía.

La intensidad de volumen desde el inicio de la obra empieza desde un piano y poco a poco a través de cada parte va crescendo hasta nuevamente la sección de **A**, en la cual ya en un forte, la primera voz que antes hacía el alto ahora la toma el soprano, y la segunda voz que hacía el tenor ahora la hace el alto. Esta parte **A** se caracteriza por las notas graves e imponentes que el barítono hace junto al bajo, por las respuestas del tenor a la melodía principal, y por las breves variaciones y cortes que tiene la melodía expuesta en **A** del inicio y del bembé. Todo esto expuesto en el periodo antecedente para darle paso al periodo consecuente que anuncia el final del bembé con un bloque armónico de la misma melodía en los cuatro saxos, y un final imponente en compás partido (2/2) y con una cadencia simple auténtica en los dos últimos compases para así darle paso a la samba.

La samba se caracteriza por el protagonismo del saxo alto en base a la improvisación. Esta samba pose una forma binaria ternaria simple **A-B-A**, pero en este caso, la parte **A** posee la progresión de acordes de **B** de la introducción y el bembé. En toda esta parte **A**, la progresión de acordes es por cuartas a manera de dominantes auxiliares con séptima; mientras que la parte **B**, que en un principio era de **A**, se caracteriza igual por la progresión de acordes a manera de cadencia frigia.

La segunda parte **A**, en su primer periodo, posee la misma estructura de la primera parte a (acordes e improvisación); pero en su segundo periodo, a parte de tener la misma progresión de acordes, ahora entran los tres saxofones a hacer un acompañamiento que dará paso al songo con una cadencia simple auténtica.

En el songo, y al igual que en los anteriores ritmos de esta suite, la estructura formal también es ternaria simple **A-B-A**, pero esta vez conservando el mismo orden de la progresión de acordes de cada una de las partes así como en el inicio.

La parte **A** de este songo, se caracteriza por que en los saxofones soprano y alto se muestra la melodía principal a dos voces, el saxofón tenor hace un contracanto y el saxofón barítono acompaña con imponentia haciendo notas largas fundamentales del acorde.

La parte **B**, se caracteriza por que vuelve solo el protagonismo del saxofón alto, improvisando en base a una progresión armónica de cuartas o dominantes auxiliares con séptima, haciendo en los dos últimos compases una cadencia simple auténtica pero ya acompañado de los tres saxofones para volver a retomar **A**; pero en esta vez, **A** ya no tiene al saxofón alto haciendo la segunda voz de la melodía principal, sino que este sigue con la improvisación mientras que el saxofón tenor es el que hace la segunda voz y el barítono hace las notas largas fundamentales del acorde y responde con el contracanto que hacia el tenor.

Terminado este ritmo, se da paso inmediatamente al látin, el cual también posee una estructura formal ternaria simple **A-B-A**, pero la parte **B** amplificada y mostrando las progresiones de acordes de cada parte como en la samba. En la primera parte **A**, se muestra la melodía principal de este ritmo en los cuatro saxofones pero a manera de closter (armonizada a cuatro voces) en base a la progresión armónica de dominantes auxiliares con séptima.

La parte **B**, es una parte mas amplificada, en el sentido en que posee 16 compases de tema principal, en el cual sigue el closter pero esta vez a tres voces mientras el barítono hace con imponentia redondas en las notas fundamentales del acorde, y otros 16 compases del tema principal pero esta vez solo a dos voces en el soprano y el tenor y con el saxofón alto reexponiendo la misma melodía que se presentaba al inicio de toda la obra. Toda esta parte con la misma progresión de acordes de cadencia...

La segunda parte **A**, es la reexposición tal cual de la primera y el final total e imponente de la obra.

6. CONCLUSIONES

- La realización de este proyecto permitió conocer componentes muy importantes de la composición y arreglos para cuarteto de saxofones, el contexto histórico de este instrumento, sus aspectos técnicos, sus principales intérpretes y los principales compositores para este formato.
- Se obtuvieron nuevos conocimientos acerca de técnicas compositivas, como forma, armonía, melodía, ritmo y estructuras presentes en el repertorio, favoreciendo la práctica del análisis musical y adquiriendo recursos que servirán más adelante para componer otras obras.
- El compositor aumentó sus conocimientos al adquirir un concepto claro de composición, arreglos, interpretación, autenticidad, de estilo, de integridad estilística, y de imagen estética; aspectos fundamentales para todo instrumentista y músico profesional.
- Realizar el análisis musical del repertorio mejoró significativamente la práctica compositiva e interpretativa, ya que se crearon bases teóricas importantes para entender con mayor facilidad la estructura de las obras.
- Acercarse al contexto histórico de los compositores e intérpretes del saxofón, mejora la comprensión del estilo impregnado en su música y con ello se resalta con más claridad las ideas contenidas en el discurso musical.
- Al conocer las características generales del saxofón el compositor logró obtener mayor dominio sobre el instrumento, mejorando así la práctica de la interpretación y la manera de componer para este instrumento.
- Es importante para todo músico profesional o en proceso de ello conocer el arte de la composición y de la interpretación musical, ya que esto favorece para la implementación y adquisición de un concepto que complementa la práctica musical de la misma, y al hacerlo, ayuda a entender el objetivo principal de la música.

7. RECOMENDACIONES

- Antes de comenzar a componer una obra musical, es necesario conocer de todos los estilos, géneros y sobretodo de formas y maneras de composición, ya que todo esto contribuirá mucho a un buen resultado de composición.
- Se recomienda a todos los músicos y compositores en proceso de profesionalización, investigar los aspectos teóricos relacionados al arte de la composición y la interpretación, ya que así se obtienen verdaderos conceptos que favorecen mucho a la práctica musical, haciéndose poseedor de unas buenas bases para la creación de obras musicales, y de paso para la enseñanza e interpretación del instrumento.
- Es de mucha ayuda realizar un análisis musical al repertorio, ya que con ello se adquieren conocimientos acerca de nuevas técnicas compositivas, maneras novedosas de organización formal, estructuras diferentes a las tradicionales, etc. y todos aquellos aspectos que aumentan los conocimientos del compositor y del instrumentista.

8. BIBLIOGRAFÍA

CARRA, Manuel. Discurso "Acerca de la Interpretación en la música". Madrid, Gráficas Arabí, 1998, 41p.

CARVAJAL, Arnold. Recital Interpreta de clarinete "Un sonido, diversos colores y distintos mundos". San Juan de Pasto, 2007, 154p.

CASTILLO, Mauricio. Guía para la formulación de proyectos de investigación. Bogotá, Editorial magisterio, 2004, 131p.

COKER, Jerry. Improvisando en Jazz. Buenos Aires, Editorial Víctor Lerú, 1978, 143p.

COPLAND, Aaron. Cómo escuchar la música. México, Ediciones Olimpia, 1982, 219p.

FUBINI, Enrico. La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Alianza música.

GACO, Luis Carlos. Diccionario Harvard de música. Madrid, Alianza editorial, 1997, 1113p.

LA RUE, Jan. Análisis del estilo musical. España, Span Press Universitaria, 1998, 186p.

LÓPEZ, Edmundo. Los estilos musicales. Santiago de Cuba, Universidad de Oriente, 1961, 85p.

LOWELL, Dick y PULLIG Ken. Arranging for large jazz ensemble. Boston, editorial Berklee Press, 2001, 204p.

RANDEL, Michael. Diccionario Harvard de música. México, Editorial Diana, 1984, 559p.

SALAZAR, Adolfo. La música orquestal en el siglo XX. México, Ediciones Olimpia, 1980, 173p.

SARMIENTO, Pedro. Apuntes de la clase de composición con el maestro Blas E. Atehortúa. Universidad Nacional, Conservatorio de Música. 1998.

STAWDOP, Ewald. Cómo preparar monografía e informes. Argentina, Editorial

Kapelusz, 1980, 127p.

TRANCHEFORT, René. Guía de la música de cámara. Madrid, Alianza editorial, 1995, 1501p.

ZAMACOIS, Joaquín. Curso de formas musicales. Barcelona, Editorial Labor, 1985, 276p.

9. ANEXOS

ANEXO A

Partitura score:

SUITE (POLONIESA)

Adaptación para cuarteto de saxofones

GEORG PHILIPP TELEMANN

ANEXO B

Partitura score:

REGALO DE DIOS

Tres pequeñas piezas para cuarteto de saxofones

DANIEL ANDRÉS LÓPEZ CASANOVA

ANEXO C

Partitura score:

SUITE COLOMBIANA

Para cuarteto de saxofones y batería

DANIEL ANDRÉS LÓPEZ CASANOVA

ANEXO D

Partitura score:

JOROPO

Para cuarteto de saxofones

DANIEL ANDRÉS LÓPEZ CASANOVA

ANEXO E

Partitura score:

BLUES FOR TWO THINS

Para cuarteto de saxofones, piano, bajo y batería

DANIEL ANDRÉS LÓPEZ CASANOVA

ANEXO F

Partitura score:

THE POWER OF THE SAINT SPIRIT

Para cuarteto de saxofones, trompeta, piano, bajo y batería

DANIEL ANDRÉS LÓPEZ CASANOVA

ANEXO G

Partitura score:

RHYTHM OF OUR WORLD

Adaptación para cuarteto de saxofones, piano, bajo y batería

ARTURO SANDOVAL