

RECITAL INTERPRETATIVO EN SAXOFÓN ALTO Y SAXOFÓN SOPRANO  
“EL SAXOFÓN, INSPIRACIÓN Y BELLEZA”

RICHARD ÁNDREY BASTIDAS INSUASTY

UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA  
SAN JUAN DE PASTO  
2010

RECITAL INTERPRETATIVO EN SAXOFÓN ALTO Y SAXOFÓN SOPRANO  
“EL SAXOFÓN, INSPIRACIÓN Y BELLEZA”

RICHARD ÁNDREY BASTIDAS INSUASTY

Recital Interpretativo presentado como requisito para optar por el título de:  
Licenciado en Música

Asesor:

ARNOLD ADRIAN CARVAJAL M.

UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA  
SAN JUAN DE PASTO  
2010

“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo son responsabilidad exclusiva del autor”

“Artículo 1<sup>o</sup> del Acuerdo N° 324 del 11 de Octubre de 1966, emanado del honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño”.

NOTA DE ACEPTACIÓN

---

---

---

---

---

---

Jurado

---

Jurado

---

Jurado

San Juan de Pasto, Mayo de 2010

*Gracias a Dios por darme paciencia, esperanza y valor.*

*Este trabajo lo dedico con mucho amor y entrega a mis padres Edgar Ernesto Bastidas Insuasty, María Carmela Insuasty Portilla y a mi hermano Jair Ernesto Bastidas Insuasty.*

*A Elizabeth Velásquez, a mis amigos y compañeros por su apoyo incondicional.*

## AGRADECIMIENTOS

Expreso mis sinceros agradecimientos:

Al especialista Luis Alfonso Caicedo, Director del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, por su atención y colaboración.

A mi asesor del proyecto, el profesor Arnold Adrián Carvajal Martínez, por su gran apoyo, amistad, confianza y todo ese conocimiento que me ha transmitido.

Y a todos mis profesores por compartir sus conocimientos, los que han sido indispensables en mi proceso de formación.

## RESUMEN

Este documento consta de dos partes que son: La ejecución de un recital interpretativo en Saxofón Alto Eb y Saxofón Soprano Bb, y la fundamentación teórica necesaria para la realización del mismo.

Las obras a interpretar son: Harlem Nocturne de Earle Hagen para Saxofón Alto y banda, Sonata en G menor de J. S. Bach para Saxofón Soprano y piano, Bolero de Armando A. Ramírez para Saxofón Alto y banda, Sonata de Henri Eccles para Saxofón Alto y piano, Tango Etude No. 3 de Astor Piazzola adaptación para Saxofón Soprano y guitarra, y Atlántico para Saxofón Soprano y piano.

La parte inicial de la fundamentación teórica trata de la definición del saxofón como instrumento musical, su invención, construcción y su papel en la orquesta. La siguiente sección habla de la interpretación, su definición, conceptualización, su importancia y la ornamentación como tema relacionado con ésta.

En seguida, se sustenta un análisis musical del repertorio que se va a interpretar en el recital, basado en una breve contextualización histórica de los compositores de las obras y un análisis formal y estructural de cada una de ellas.

## ABSTRACT

This document consists of two parts that are: The execution of an interpretative recital in Saxofón High Eb and Saxofón Bb Soprano, and necessary the theoretical founding for the accomplishment of the same.

The works to interpret are: Harlem Nocturne of Earle Hagen for Sax High and band, Sonata in G minor of J.S. Bach for Sax Soprano and piano, Bolero of Armando A. Ramirez for Sax High and band, Sonata of Henri Eccles for Sax High and piano, Tango Etude No. 3 of Astor Piazzola adaptation for Sax Soprano y guitar and Atlántico for Sax Soprano and piano.

The initial part of the theoretical founding deals with the definition of saxofón like musical instrument, its invention, construction and its paper in the orchestra.

The following section speaks of the interpretation, its definition, planning, its importance and ornamentation like subject related to this one.

Immediately, a musical analysis of the repertoire is sustained that is going away to interpret in the recital, based on a brief historical contextualisation of the composers of works and a formal and structural analysis of each of them.



## CONTENIDO

pág.

INTRODUCCIÓN.....	10
1. TÍTULO .....	11
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	12
2.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA .....	12
2.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA.....	12
3.1 OBJETIVO GENERAL .....	13
3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	13
4. JUSTIFICACIÓN .....	14
5. MARCO DE REFERENCIA.....	15
5.1 MARCO TEÓRICO .....	15
5.1.1 El Saxofón.....	15
5.1.1.1 Técnica .....	16
5.1.1.2 Embocadura.....	16
5.1.1.3 Boquillas .....	17
5.1.1.4 Cañas:.....	17
5.1.2 La Interpretación.....	18
5.1.2.1 La Ornamentación.....	21
6. DISEÑO METODOLÓGICO.....	24
6.1 PARADIGMA Y TIPO DE INVESTIGACIÓN.....	24
6.2 ENFOQUE DE INVESTIGACIÓN .....	24
6.3 INSTRUMENTOS PARA LA RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN .....	25
6.4 INSTRUMENTO PARA EL ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN.....	25
CONCLUSIONES .....	26
RECOMENDACIONES.....	27

## INTRODUCCIÓN

En este trabajo se logra transmitir a través de la música y utilizando elementos prácticos válidos como el recital interpretativo; fenómenos como la sensibilidad, la recepción, el gusto; que hacen del hombre un ser lleno de hermosas sensaciones que rescatan la importancia que tiene el campo musical en éste contexto.

La música es una práctica fundamentalmente estratégica para el desarrollo sociocultural que no sólo hace crecer al individuo y perpetúa las costumbres que identifican una sociedad, sino también, permite que el estudiante desempeñe un papel protagónico en el campo que él prefiere.

Al interpretar obras musicales, como se hará en ésta ocasión, surgen inmensas posibilidades que tienen que ver con el incremento del nivel musical por parte del intérprete y de las personas que seguramente se motivarán con el desarrollo de este trabajo investigativo.

Este proyecto está basado en dos partes fundamentales que son:

La interpretación de obras para Saxofón Alto y banda, Saxofón Alto y piano, Saxofón Soprano y piano. Ésta parte cumplirá con los requisitos de repertorio establecidos para el desarrollo de un recital interpretativo.

La contextualización histórica de cada uno de los compositores de las obras a interpretar con su respectivo análisis musical, exponiendo los antecedentes que permiten una ubicación histórica en cuanto a la realización de proyectos semejantes a éste.

Finalmente se explicita que este recital interpretativo invita a una plena apreciación musical, para así, aportar más elementos y acrecentar el nivel interpretativo alcanzado hasta el momento a través del proceso formativo que brinda la Universidad de Nariño.

## 1. TÍTULO

RECITAL INTERPRETATIVO EN SAXOFÓN ALTO Y SAXOFÓN SOPRANO  
“EL SAXOFÓN, INSPIRACIÓN Y BELLEZA”

## 2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

### 2.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

Actualmente no existen referentes teóricos ni material (repertorio musical) que faciliten el desarrollo de un recital interpretativo en Saxofón Alto y Saxofón Soprano, de ahí que, realizar éste proyecto conlleva una gran importancia ya que servirá como punto de referencia para futuros proyectos o investigaciones relacionadas con el mismo campo.

### 2.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

Presentar un recital de tipo interpretativo en Saxofón Alto y Saxofón Soprano para optar por el título de Licenciado en Música.

### 3. OBJETIVOS

#### 3.1 OBJETIVO GENERAL

Realizar un recital interpretativo en Saxofón Alto y Saxofón Soprano, en donde se abarque repertorio universal, colombiano y nariñense, para optar por el título de Licenciado en Música.

#### 3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Interpretar obras para Saxofón Alto con acompañamiento de banda o piano y para Saxofón Soprano con acompañamiento de piano.
- Realizar la contextualización y el análisis musical de cada una de las obras.
- Hacer una presentación en público con las obras del recital.

#### 4. JUSTIFICACIÓN

Éste proyecto se realiza pensando en la notable carencia de referentes teóricos, especialmente en el campo de interpretación musical, que permitan la ejecución de investigaciones o proyectos de este tipo o enfocados por el mismo camino, es por esto que se ha considerado de mucha importancia servir como punto de referencia.

Tanto la música universal, como la colombiana y la nariñense que se interpreta en este recital, permiten reconocer y valorar la riqueza musical que tiene la cultura propia y la de otras partes del mundo, con el fin de generar una posición crítica constructiva en el público.

Además, éste proyecto investigativo se convierte para el intérprete en una fuerza de motivación que sirve para aumentar el nivel musical interpretativo, surgiendo así la posibilidad de trabajar en futuros proyectos que permitan desarrollar y superar muchas expectativas.

## 5. MARCO DE REFERENCIA

### 5.1 MARCO TEÓRICO

5.1.1 El Saxofón. El Saxofón fue inventado en el año de 1840 por Antoine Joseph Sax (1814-1894), conocido como Adolphe Sax, nacido en Dinant (Bélgica); creador de instrumentos igual que su padre. Presenta el saxofón (Saxofón Bajo), como su nuevo instrumento al público por primera vez en agosto de 1841, formando parte de la segunda exposición del Museo de la Industria de Bruselas. El 3 de febrero de 1844, Adolphe Sax interviene en la audición de la primera obra instrumental con saxofón; se trata de una transcripción que hizo Berlioz (compositor francés y figura destacada en el desarrollo del romanticismo musical del siglo XIX) de su "Himno Sacro", y que se interpretó en la sala Herz de París. A Berlioz, coetáneo y defensor de Adolphe, se le deben frases como: "El sonido del saxofón es tan dulce como un ángel". Pero hubo que esperar hasta el 21 de marzo de 1846 para implantar definitivamente el saxofón, en París.

Sería faltar a la realidad del saxofón, si no se nombran a aquellos saxofonistas que con más acierto han hecho del saxofón lo que es hoy. En música clásica se destacan: Marcel Mule (considerado el iniciador de la escuela clásica del saxofón), Sigurd Rascher, Celil Leeson, Daniel Deffayet y Donald Sinta entre otros.

A falta de músicos virtuosos el instrumento no podía demostrar sus cualidades, por otra parte hay que pensar que aunque fue concebido casi en su forma definitiva tendría que pasar un corto período evolutivo. Cuando se observa un instrumento fabricado por A. Sax llaman mucho la atención dos cosas, la calidad en su fabricación y la dificultad que entraña el poder tocar con semejantes instrumentos incluso para un experimentado saxofonista de hoy en día. El hecho de que el saxofón no desapareciera como muchos instrumentos inventados a finales del pasado siglo fue su incorporación a las bandas militares Francesas.

El saxofón no está incluido dentro de la plantilla orquestal como componente de la misma, su empleo en la orquesta es ocasional, la mayoría de las veces en un papel solista.

En sus intervenciones se destaca normalmente la calidad sonora, el color y la riqueza tímbrica del instrumento, así como gran expresividad. No hay ni que decir pues de sobra está demostrado que el saxofón es un instrumento capaz de obtener las máximas exigencias artísticas, participando su sonido de la potencia

de los instrumentos de metal y de la suavidad de las maderas como afirmó Berlioz. Así, se descarta que la no inclusión del saxofón dentro de la orquesta sinfónica se deba a una ineptitud, ni mucho menos a la incapacidad de matizar sostenida por algunos detractores de Adolphe Sax.

A pesar de todo ello el saxofón está presente actualmente en cerca de 4000 obras lo que constituye todo un logro, incluso es considerado por muchos compositores contemporáneos como color ineludible dentro de la gama sinfónica.

El saxofón: Una mirada a su historia y su presencia en la creación contemporánea en Chile por Miguel Villafruela.

*"Mejor que cualquier otro instrumento, el saxofón es susceptible de modificar su sonido a fin de poder dar las cualidades que convengan o de poder conservar una igualdad perfecta en toda su extensión. Lo he fabricado -añade el inventor- de cobre y en forma de cono parabólico. El saxofón tiene por embocadura una boquilla de caña simple. La digitación es como la de la flauta y la del clarinete. Por otra parte, se le pueden aplicar todas las digitaciones posibles".*

En América Latina, el saxofón se ha ido desarrollando con bastante retraso con relación a Europa y Estados Unidos, pero en algunos países se nota el incremento de obras para el instrumento, como Argentina, donde se han catalogado 140 obras originales para distintos formatos y Cuba, donde se han catalogado 67 obras originales.

5.1.1.1 Técnica: La técnica para tocar el saxofón es subjetiva y está basada en el estilo que se pretenda tocar (clásica, jazz, rock, ska, funk, etc.) además del sonido que el músico tenga idealizado y pretenda alcanzar. El diseño del saxofón permite una increíble variedad de producción tonal, y el sonido de saxofón "ideal" y las teclas para producirlo son temas que alimentan acalorados debates. Sin embargo, hay una estructura básica subyacente que sustenta la mayoría de las técnicas. El instrumento también tiene una estructura de digitación que lejos de ser una fija se acerca más a una amplia variedad de alternativas que en variados casos pueden producir el mismo tono utilizando digitaciones totalmente diferentes. Esta versatilidad única le permite al intérprete utilizar la digitación más conveniente dependiendo de la escala que este utilizando o el tipo de música que en ese momento interpreta.

5.1.1.2 Embocadura: En la embocadura típica, la boquilla no se introduce más de la mitad en la boca del que toca. El labio inferior envuelve de manera suave los dientes, haciendo que esta descansa sobre el labio y no rompa la caña, y es mantenida firme con una ligera



presión de los dientes superiores que hacen una ligera presión en la boquilla (a veces se almohadilla con una fina cinta de caucho conocida como cojinete o "almohadilla para morder" para evitar que los dientes se resbalen sobre la boquilla). El labio superior se cierra circundando la boquilla para crear un cierre hermético, y los filos de la boca se mantienen firmes y estáticos. Hay que tomar en cuenta que la presión solo debe ser evitando el movimiento de la boquilla ya que al aplicar mucha fuerza, el labio inferior se lacera con los dientes.

Es de gran importancia la situación de la garganta para obtener un sonido completo además de rapidez produciendo las notas. Debe permanecer abierta y relajada. Esta apertura y relajación debería continuar constante a lo largo de todo el registro del saxo, y en especial con el registro bajo (desde re hasta si bemol, o hasta la, si estuviera disponible). El registro completo del instrumento debe tocarse sin cambiar la embocadura, aunque es normal su movimiento ya que es un movimiento natural y en algunos casos se necesita mover la lengua hacia atrás para hacer que el sonido baje un poco de tono (esto se hace a partir del re 6 ya que al ensancharse el saxofón en la parte de abajo altera la afinación de esas notas subiéndolas casi un cuarto de tono).

5.1.1.3 Boquillas: Las boquillas están hechas 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 o de cristal. A las boquillas de metal algunos le atribuyen un sonido distintivo, descrito a menudo como 'más brillante' que las no metálicas. Las Teal 17 con una cámara cónica son las más cercanas al diseño original de Adolphe Sax y funcionan muy bien en la interpretación clásica.

El jazz y la música popular que los saxofonistas tocan a menudo se hacen con boquillas abiertas. Están adecuadas de manera que el baffle, o "techo", de la misma esté más cercano a la caña, por esa razón se crea un flujo de aire más rápido. Esto produce un sonido más claro. Aunque las aberturas grandes, y el tono resultante, están comúnmente asociadas con las boquillas metálicas, cualquier boquilla puede tener una. De esta manera se permite una mayor flexibilidad en el tono, dando cabida a efectos como el bending, común en el jazz y el rock. Los intérpretes clásicos por lo general suelen optar por una boquilla con una abertura estrecha y una cámara más baja, produciendo un sonido más oscuro y estable. Muchos intérpretes clásicos tocan boquillas de caucho, con una cámara interior redonda o cuadrada.

5.1.1.4 Cañas: Al igual que los clarinetes, los saxofones usan una única caña. Sin embargo, éstas son generalmente más anchas y más cortas que las de clarinete. La dureza se mide habitualmente (aunque no siempre) usando una escala numérica que va del 1 al 6, aun así, con poca frecuencia se ven cañas en los extremos de este espectro. Desgraciadamente, esta escala está lejos de ser un

estándar, y una Rico 3 es rotundamente más blanda que una Vandoren 3, por ejemplo. Algunos músicos hacen sus propias cañas, pero como esto requiere tiempo y a veces hace falta un equipo caro, muchos no lo hacen. La mayoría de músicos, sin embargo, ajustan las cañas cortándolas o lijándolas. El cuidado de la caña es un tema controvertido entre los músicos. Los métodos para "controlar" las cañas y las opiniones sobre cuanto tiempo se mantienen estas utilizables difieren muchos entre unos músicos y otros. La mayoría de músicos ésta de acuerdo en que de alguna manera las cañas son inconsistentes y requieren un mantenimiento. Los estudiantes avanzados y los saxofonistas profesionales emplean años perfeccionando su método de selección de cañas, almacenamiento y ajuste de las mismas.

### 5.1.2 La Interpretación.

Interpretar es hacer que un contenido material (en este caso la obra musical), ya dado e independiente del intérprete, sea "comprendido o traducido" a una nueva forma de expresión del mismo, considerando que la interpretación debe ser fiel de alguna manera al contenido original del objeto a interpretar.

Existe una relación muy importante entre obra-intérprete-interpretación y cada caso responde a varias finalidades, condiciones y situaciones, de donde surge una multitud de cuestiones que pueden complicar el resultado. En la interpretación de un texto musical el contenido objetivo necesita del intérprete para adquirir sentido y por tanto la interpretación añade de modo necesario un matiz subjetivo del intérprete, que a su vez tiene que ser reinterpretado por el oyente de acuerdo a sus condiciones. En el arte, la interpretación puede llegar a ser completamente subjetiva; la vivencia del autor como la vivencia que se produce en el espectador en relación con la objetividad de la obra, son esencialmente relativas.

"En nuestra lengua, interpretación significa, desde la mera acción de tocar un instrumento musical hasta la realización por parte del músico de su versión personal de una obra"<sup>1</sup>.

Se han presentado muchos cambios en cuanto a la definición y conceptualización de la interpretación a medida que pasa el tiempo. De ahí que la interpretación de la música, en particular la música antigua, es un asunto bastante complicado; y la primera evidencia, la notación musical, en la que se ha de basar necesariamente la interpretación, debe ser examinada con el mayor de los cuidados. En primer lugar, se necesita saber exactamente qué signos usó el compositor; después, averiguar qué significaban en la época en que fueron escritos; y por último, se deben expresar las conclusiones en términos de la época actual. No es fácil decir cuál de estas tareas debe ser responsabilidad del editor y cuál del intérprete; todas

---

<sup>1</sup> DART, Thurston. La interpretación de la música. A. Machado Libros. Impresión gráficas Rógar (Madrid). Madrid, 2002, 290 p.

son importantes y todas requieren un gran sentido de compromiso y un buen equilibrio entre el saber y el gusto. Por otra parte, el intérprete era considerado antiguamente como un miembro de la comunidad musical más inteligente que lo que hoy se le considera, si se deduce de la cantidad de indicaciones sobre dinámica, fraseo, tempo y detalles diseminados por una obra moderna la actitud del compositor hacia el intérprete; cuanto más se retrocede en la historia de la música, menos indicaciones se encuentran, y lo más importante se dejaba evidentemente en manos del intérprete, de su preparación, su sentido de la tradición y su musicalidad innata.

En la cadena entre el compositor y la audiencia, el editor es un eslabón anterior al intérprete, y por ello debe ser considerado en primer lugar. Aunque no se puede dejar a un lado que, el intérprete tiene derecho a saber o tiene el deber de informarse acerca del lugar donde el editor halló la partitura, donde fue escrita y tocada por primera vez, en los instrumentos que el compositor había pensado para la interpretación de la obra, la clase de sonido que el deseaba para la misma.

Cuando ya se ha conseguido una transcripción adecuada y cómoda, las cuestiones que se plantean a continuación quizá se refieran a los timbres adecuados para determinada obra de una época concreta sobre la que se esté trabajando. Uno de los grandes problemas de la interpretación es hallar cuáles eran dichos timbres y en qué medida se pueden o deben reproducir, el compositor del pasado concebía sus obras en términos de los sonidos de su tiempo, tal como hace un compositor del siglo XX.

Un tema muy importante dentro de la interpretación es la improvisación, la cual en sus diversos aspectos tuvo un papel muy importante en la música de otras épocas, pero a lo largo de los dos últimos siglos ha caído progresivamente en desuso.

Este progresivo enmudecimiento de la contribución del intérprete a la realización de una obra musical es un fenómeno alarmante y que nunca antes se había dado en toda la historia de la música, sea o no de tradición occidental. Aunque la naturaleza sea violentada artificialmente, tiene la costumbre de volver a sus cauces: el intérprete virtuoso o el director hoy suben al escenario famosos por su versión de Bach o de Beethoven. Ellos también son un nuevo fenómeno a la manera del siglo XX, ya que consideran las notas escritas como algo inalterable, sin que les preocupe su propio afán en esparcir por ellas arbitrarios tempos, dinámicas y fraseos. Los intérpretes virtuosos del siglo XIX y de siglos anteriores pertenecían todos ellos a otra raza. Como mucho, consideraban el texto del propio compositor como un estímulo para su inventiva y sus recursos, como un lienzo sobre el que trazar aquí y allá notas de paso, trinos y variaciones. A menudo fue el propio compositor quien alentó esta actitud hacia su obra, y por tanto el intérprete podía sentir legítimamente que no era sólo su derecho, sino también su deber, realizar una importante contribución creativa propia en la música que estaba

tocando. Muchos de los grandes compositores de épocas pasadas tuvieron fama de improvisadores, y en muchos casos la fama que tuvieron en su tiempo residió mucho más en sus improvisaciones que en aquellas de sus creaciones que pasaron a la escritura.

“La práctica de la interpretación no es como la taxidermia (arte de disecar animales para conservarlos con apariencia de vivos), pero en muchos casos los pretendidamente auténticos ornamentos agregados con mentalidades del siglo XX son como ojos de vidrio y lenguas de plástico”<sup>2</sup>.

El loable objetivo es permitir escuchar una pieza musical como la oyeron sus coetáneos, pero pensar que es posible es claramente cuestionable porque equipara a un grupo de una sociedad a otro de una naturaleza considerablemente distinta. No se puede determinar con precisión hasta qué punto el concepto y la proyección de un estilo anterior, son genuinos o siquiera aproximados porque la interacción de esas tres entidades (compositor, ejecutante y público), tal y como se ha experimentado, puede ser bastante diferente de la experiencia de otra época.

Paul H. Lang aborda el tema de la autenticidad y expone que, la interpretación basada sobre todo en las pruebas archivísticas corre el peligro de pasar a depender de la realidad y terminar por vivir por su cuenta, aparentemente para congelar y encapsular los descubrimientos archivísticos en lugar de trascenderlos. La laboriosa búsqueda de la autenticidad amenaza con convertirse en un asunto abstracto divorciado del disfrute del arte: burocratiza la interpretación de la música. Las prácticas interpretativas comprenden tendencias implícitas que entorpecen los instintos de los músicos sensibles.

Las llamadas interpretaciones auténticas con instrumentos originales no pueden transferirse desde el estudio de grabación y sus micrófonos inteligentemente manipulados, o desde el familiar auditorio pequeño, hasta una sala de conciertos lo suficientemente grande como para dar cabida a un público algo mayor que el de una escogida audiencia, de tal manera que la música antigua resucitada pudiera formar parte de nuestra vida musical. Los problemas económicos y socioculturales se ven coronados con una paradoja estética: cuanto más seguras y más limpias se han hecho las interpretaciones, tanto más evidente se ha hecho la idea de que no representan la realidad y la autenticidad históricas, del mismo modo que no existió nunca la interpretación ideal. La teoría y la práctica de las interpretaciones auténticas está muy avanzada, pero sus abogados rara vez se paran a pensar cómo se escuchan esas interpretaciones. Las interpretaciones perfectamente limpias de gérmenes, la rigurosa aplicación de la cosmética sacra de la ornamentación y del embellecimiento, el ascetismo que se opone a la creatividad;

---

<sup>2</sup> LANG, Paul Henry. *Musicology and Performance*. 1 ed. Edición Alfred Mann y George Buelow. España, Octubre 1988, 294 p.

si todos estos aspectos prevalecen incondicionalmente pueden separar a los reformadores intransigentes del arte vivo llevándose con ellos un cuerpo de música infinitamente rico. La práctica de la interpretación no debería representar un concepto esencialmente distinto de las prácticas modernas y de los valores modernos, ni tampoco opuesto a éstos; se necesita cierta flexibilidad y un poco de acomodo. El ideal, las interpretaciones estrictamente auténticas, con su pretensión de ser las únicas válidas, amenaza con situar la interpretación correcta con toda su parafernalia fuera de la vida musical cotidiana, rodeándola de un aura de fe de sus adoradores.

#### 5.1.2.1 La Ornamentación.

“La ornamentación es uno de los aspectos más destacados en la teoría de la práctica de la interpretación porque la ornamentación improvisada en música solía ser el complemento de la partitura escrita”<sup>3</sup>.

Esta práctica es tan vieja como la música misma, aunque su terminología moderna proceda en buena medida de las artes visuales, con la consiguiente confusión cuando se aplica a la música. Parece que los adornos ilustran la música de un modo mágico: parecen incandescentes, incluso místicos, sobre el cuerpo que se aplican. Uno de los motivos de la ornamentación puede ser el antiguo *horror vacui*, el “horror a los espacios vacíos” que para muchos debían llenarse. En todo caso, el ornamento se añade a la música preexistente y por lo mismo puede ser también prescindible. Y así mismo, en épocas anteriores (y en la doctrina de la práctica de la interpretación) los adornos los añade con más frecuencia el intérprete que el compositor. Todos los músicos han considerado el arte de la ornamentación y de la improvisación como parte importante e integral de su profesión.

Según Luis Alfonso Estrada Rodríguez, director de la ENM (Escuela Nacional de Música) de la Universidad Nacional Autónoma de México, existen diversas razones por las que es necesario que un músico en formación reciba un entrenamiento en interpretación musical que le permita escuchar con la mayor objetividad posible.

La formación de un intérprete comprende muchos aspectos, pero seguramente uno de ellos es educar su percepción musical, enseñarle a observar auditivamente, enseñarle cómo suenan los signos musicales de una partitura organizados ya en un discurso musical.

Es innegable que la influencia de otras disciplinas como las ciencias, han aportado muchísimo para la comprensión de la música. Sin hacer a un lado el gran valor de

---

<sup>3</sup> LANG, Paul Henry. *Musicology and Performance*. 1 ed. Edición Alfred Mann y George Buelow. España, Octubre 1988, 294 p.

esos aportes, es necesario que los músicos y los estudiosos de la música tomen como punto de partida la música misma. Y en ese sentido, con relación a la interpretación y la reflexión sobre su problemática es necesario contar con un sistema de observación, un instrumento metodológico básico, propio de la música, para la observación de los elementos musicales en parámetros como el rítmico-métrico y el melódico-armónico.

Luis A. Estrada R. hace referencia a unos verdaderos tabúes al momento de interpretar una obra, por ejemplo cuando al joven intérprete se le induce a imitar la versión del profesor, o bien el profesor pone en los dedos del alumno su versión de la obra, pero lo que no se hace, frecuentemente al menos, es formar el criterio del alumno desde el inicio de los estudios formales induciéndolo a escuchar varias versiones de una misma obra y mostrándole el trabajo que hay que realizar con la partitura para convertirla en música. Es también frecuente que cuando el profesor tiene una versión favorita, la recomiende al alumno, muchas veces para fundamentarlo, el profesor habla de que tal versión está apegada a una tradición interpretativa, lo cual en muchos casos es difícil de sostener.

Es evidente que se puede encontrar varias versiones de una misma obra, ya sea en grabaciones o en conciertos en vivo, tarde o temprano, si se escucha con atención, se encontrará que no todos los músicos interpretan la música igual.

Además de los tratados contemporáneos de las diferentes épocas, hay una insospechada extensa bibliografía del siglo XX sobre el tema de la interpretación. El interés es aún mayor si se toma en cuenta que algunos de los autores han sido intérpretes muy reconocidos. Tal es el caso de Gerald Moore, famoso acompañante de cantantes; Ralph Kirkpatrick, clavecinista y editor de la obra de Domenico Scarlatti ([Kirkpatrick 1984](#)); Paul Badura - Skoda, pianista ([Badura - Skoda 1990](#)) y el director de orquesta Nikolaus Harnoncourt ([Harnoncourt 1985](#); [Harnoncourt 1988](#)), entre otros.

Los temas de la interpretación musical también son muy variados, existen los musicológicos o técnicos que describen convenciones de escritura de un autor o periodo determinado, éstos se pueden referir a figuras rítmicas o bien a la ornamentación. Se revisan también algunos factores interpretativos como el tempo, la articulación y la dinámica. Algunos textos describen el trabajo del intérprete al instrumento y otros son reflexiones estético-musicales sobre los problemas de la interpretación histórica, lo original y la interpretación contemporánea.

La interpretación musical es una práctica profesional que posee características definidas según la comunidad en la que se realiza. A través del tiempo, dentro de una misma sociedad esa práctica se transforma, es decir, no permanece inmutable. Un ejemplo de ello se puede apreciar en la historia de la música

Europea. Mientras que en tiempos de Mozart y en periodos anteriores, la música que se escuchaba era únicamente la recién creada, en el Romanticismo se inicia la interpretación de música de otras épocas.

En el siglo XX la interpretación de música de épocas remotas es más común, además de que se generaliza el interpretar música de otros contextos culturales. Mientras que la interpretación de la música dentro del mismo contexto cultural en que se genera es una práctica espontánea sin mayor reflexión, que se concentra en conservar un estilo particular y superar los problemas técnicos de las obras, la interpretación de música de otros contextos culturales adquiere otra dimensión, pues implica el conocimiento de otros usos musicales diferentes a los del momento.

La música en esta época ha sido particularmente interesante por el desarrollo de la interpretación musical y porque gran parte de ese desarrollo se encuentra documentado en las grabaciones que, gracias a los procesos de reproducción fonográfica, se encuentran hoy día disponibles en el formato de disco compacto.

La interpretación debe estar en concordancia con el estilo, se debe realizar lo más posible a la luz del mejor conocimiento de los aspectos particulares de fraseo, ornamentación y tempo. El intérprete está en su derecho de decidir por sí mismo si es mejor olvidar alguno de estos aspectos; pero por lo menos debe ser consciente de que existieron, y de que entonces eran considerados una característica esencial de una interpretación satisfactoria.

## 6. DISEÑO METODOLÓGICO

### 6.1 PARADIGMA Y TIPO DE INVESTIGACIÓN

Éste documento está basado en las características del paradigma cualitativo de tipo descriptivo. Se inclina hacia el entendimiento de situaciones actuales desde una perspectiva crítico-reflexiva donde se analiza carencias y necesidades que surgen en el desarrollo de un recital interpretativo en Saxofones alto y Soprano.

Al realizar un fundamento teórico y al proponer alternativas de repertorio, se facilita la ejecución de futuros proyectos y se enriquece el conocimiento del autor-intérprete.

Una de las características fundamentales de un proyecto cualitativo es el análisis de acontecimientos (pasados, presentes y futuros), que generan diversas orientaciones de una investigación, partiendo siempre de los diferentes puntos de vista que tiene cada persona.

Todo esto implica tener una estrategia de investigación relativamente abierta y no tanto estructurada, pero donde el investigador decide por adelantado lo que va a investigar, cómo lo va a hacer y de qué forma lo va a sustentar.

### 6.2 ENFOQUE DE INVESTIGACIÓN

Éste documento tiene un enfoque histórico-hermenéutico, ya que se refiere al sentido de la realidad actual, su minucioso análisis buscando la comprensión, la interpretación y posibles soluciones que mejoren el discurso musical en éste caso.

Se fundamenta en la descripción detallada de los fenómenos en relación, entre sujeto y objeto, durante todo el proceso del proyecto investigativo.

El enfoque histórico-hermenéutico es el que más se adapta a la problemática de la investigación, porque involucra un proceso cognoscitivo y de interacción, que permite relacionar la realidad actual, su fenomenología y su influencia en el desempeño profesional. Esto orienta a una concepción diferente de los procesos cognitivo, cultural y social.



### 6.3 INSTRUMENTOS PARA LA RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN

Técnicas de observación participante, entrevistas no estructuradas, talleres, conversatorios, audiciones, análisis de partituras. Estos instrumentos posibilitan mas que procesar una serie de acontecimientos, hacer énfasis en los cambios que los procesos requieren.

### 6.4 INSTRUMENTO PARA EL ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN

Matriz de categorías.

## CONCLUSIONES

Con la realización de ésta investigación se logró una gran profundización en cuanto a la Interpretación, tanto a nivel general como específico, en éste caso interpretación del Saxofón, tema clave e importante para la ejecución de recitales y proyectos similares a éste.

Éste recital se convirtió en una fuerza de motivación tanto para los estudiantes del Programa de Licenciatura en Música como para el autor del mismo, permitiendo la proyección hacia nuevos trabajos de investigación enfocados por el mismo camino.

Una de las razones fundamentales para la realización de éste trabajo fue la carencia de referentes teóricos que faciliten el desarrollo de proyectos investigativos de éste tipo, de ahí que, éste documento se convierte en una base o aporte para futuras investigaciones.

En el desarrollo de la investigación se vio necesario abordar hechos y personajes que marcaron la historia y evolución del saxofón, y su papel en la sociedad y en el ámbito musical, ya que es esto lo que permite identificar cada norma y cada detalle que la época y los compositores rigen para un interprete al momento de ejecutar una obra.

Dos puntos estratégicos para la buena interpretación de las obras del recital son: el análisis estructural y formal de cada una de las obras y su contextualización histórica, debido a que aclaran la conducción de la obra y lo que el compositor quiere lograr al momento de ser ejecutada.

Realizar éste trabajo significó para el autor u notable crecimiento tanto a nivel interpretativo como a nivel conceptual, infundiendo en cada paso y durante todo el proceso dos aspectos importantes y necesarios para la ejecución de un proyecto de investigación, como son: la responsabilidad y la dedicación.

## RECOMENDACIONES

Para la realización de proyectos similares a éste, es recomendable hacer una buena fundamentación teórica, ya que esto permite preparar detalladamente el repertorio que se va a interpretar.

La ejecución de un proyecto de éste tipo exige un tiempo considerable dedicado al estudio del instrumento en profundidad, porque así como cambia la música de época a época, también cambia la técnica y la forma de ejecución en el saxofón.

Para los recitales interpretativos es muy necesaria y casi que indispensable una breve contextualización y análisis musical de las obras que se van a interpretar, ya que así se puede identificar el carácter propio de cada obra y de ésta manera cumplir con las expectativas del intérprete y del compositor.

## BIBLIOGRAFÍA

CASTILLO, Mauricio. Guía para la formulación de proyectos de investigación. Bogotá : editorial Magisterio, 2004,131 p.

DART, Thurston. La interpretación de la música. A. Machado Libros. Impresión gráficas Rógar ( Madrid). Madrid, 2002, 290 p.

ELLIOT, John. La investigación en educación. Madrid : Ediciones Marata, 1994. 334 p.

HOCHMAN, Helena y MONTERO, Maritza. Notas sobre Investigación documental. Caracas : Universidad Central de Venezuela, 1915. 84 p.

INTERPRETACIÓN MUSICAL. (En línea), Expresión e interpretación musical (consulta 23-febrero-2009). Disponible en la dirección electrónica <http://www.mailxmail.com/curso-clases-canto/expresión-interpretación-musical.html/>

INTERPRETACIÓN MUSICAL. (En línea), Interpretación musical (consulta 20-febrero-2009). Disponible en la dirección electrónica [http://www.ucv.cl/p3\\_carrera/site/pags/20031229095124.html/](http://www.ucv.cl/p3_carrera/site/pags/20031229095124.html/)

INTERPRETACIÓN MUSICAL. (En línea), La interpretación musical (consulta 16-febrero-2009). Disponible en la dirección electrónica <http://www.sacom.org.ar/secciones/primer/Papers/Estrada/Estrada.html/>

LANG, Paul Henry, Musicology and Performance. 1 ed. Edición Alfred Mann y George Buelow. España, Octubre 1998, 294 p.

LERMA, Héctor. Metodología de la Investigación. Bogotá : Ecoe editores, 2001. 122p

MACHADO DE CASTRO, Pedro. Fundamentos de Apreciación Musical. 2 ed. Editorial Playor. Talleres gráficos Peñalara. España, 1986, 322 p.

MADSEN, Clifford. Investigación experimental en música. Buenos Aires. Marymar ediciones, 1988. 119 p.

STANDOP, Ewald. Cómo preparar monografías e informes. Argentina : Ed. Kapeluss, 1980. 127 p.