

RECITAL INTERPRETATIVO DE SAXOFÓN  
"SAXOFÓN: EXPRESIÓN, SUTILEZA, FUERZA Y VIRTUOSISMO"

HERMAN FERNANDO CARVAJAL MARTÍNEZ

UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA  
SAN JUAN DE PASTO  
2009

RECITAL INTERPRETATIVO DE SAXOFÓN  
“SAXOFÓN: EXPRESIÓN, SUTILEZA, FUERZA Y VIRTUOSISMO”

Autor  
HERMAN FERNANDO CARVAJAL MARTÍNEZ

Asesor  
EDWARD NILSON ZAMBRANO  
Maestro

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

UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MUSICA  
SAN JUAN DE PASTO  
2009

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

Artículo 1º del acuerdo No. 327 de octubre 11 de 1966, emanado del Honorable Concejo Directivo de la Universidad de Nariño.

NOTAS DE ACEPTACIÓN

-----  
-----  
-----  
-----  
-----

\_\_\_\_\_  
Asesor

\_\_\_\_\_  
Presidente del jurado

\_\_\_\_\_  
Jurado

\_\_\_\_\_  
Jurado

San Juan de Pasto, 11 de agosto de 2009

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco de manera enorme a Dios por darme la fuerza para salir adelante en mis estudios, a mis padres, por apoyarme a lo largo de toda la carrera, por extenderme su mano en las necesidades y por compartir todas mis alegrías; a mis compañeros, con quienes disfrutamos de la música...

Un sincero agradecimiento a todos los profesores que compartieron su conocimiento conmigo, al maestro Juan Jairo Benavides, quien me dio las mejores bases para el estudio del saxofón, despertando en mí sensibilidad, disciplina y amor por el instrumento; al profesor Luis Eduardo Medina quien me transmitió muchos de sus saberes en el saxofón, al maestro Luis Eduardo Aguilar, quien desde la distancia contribuyó con sus conocimientos del instrumento, al maestro José Guerrero Mora por sus grandes aportes; a la especialista Lyda Tobo por su colaboración en la elaboración de este documento, al maestro John Granda por su amable ayuda y a la Banda Municipal de Buesaco por su generoso apoyo.

Por último, el mejor y más grande agradecimiento al maestro Edward Zambrano, persona que me asesoró y orientó de la mejor forma posible, guiándome por los caminos correctos, en lo musical, en lo teórico, sin interés alguno y compartiendo en su tiempo muchos de sus conocimientos.

Dedico este trabajo en primera instancia a Dios...

De igual manera lo dedico a mi familia, personas que siempre han estado a mi lado en todos los momentos de mi vida, mi padre Herman, mi madre Gladys y mis hermanos Lilian Lizeth y Arnold quienes creyeron en mi brindándome su apoyo incondicional en mi proceso de formación profesional; a Jenny Burbano, a mis abuelos, tíos, primos, sobrinos... También lo dedico a mis profesores, compañeros de estudio y amigos con quienes compartí buenos momentos alrededor de la música. Al profesor Pedro Antonio Dávila, ex director de la Banda Municipal de Buesaco, persona que me inició desde la niñez en este bello arte de la música.

## RESUMEN

El presente documento contiene información que ayudará a cualquier instrumentista a conocer aspectos relacionados al tema de la interpretación musical, tales como estilo, integridad estilística, autenticidad e imagen estética; puesto que es de gran importancia para todo músico profesional o en proceso de ello conceptualizarlos, logrando así un acercamiento a este arte tan amplio y discutido.

Por otra parte se presenta un acercamiento histórico referente a la vida del saxofón como un instrumento de música “clásica”, los personajes ilustres de esta escuela y las características generales del instrumento. Además se da a conocer el contexto histórico de los compositores del repertorio escogido y de su música.

El análisis musical y contextual argumentativo de un repertorio son factores preponderantes que contribuyen a perfeccionar la interpretación musical a nivel práctico y conceptual, por tal razón aquí se muestra un análisis armónico, melódico, rítmico, estructural, estilístico, morfológico y compositivo del repertorio para saxofón alto: Pequeña pieza para saxofón alto y piano, del maestro nariñense Edward Zambrano, Fantaisie Italienne de Eugène Bozza, Concertino da Camera de Jacques Ibert, la Sonata de Paul Creston y por último las cinco piezas breves contemporáneas de Herman Fernando Carvajal. Todo lo anteriormente mencionado es pensado como un complemento importante que debe obligatoriamente conocer cualquier intérprete del saxofón interesado en el repertorio propuesto e inclusive en otros distintos.

## ABSTRACT

The present work has information that will help to any music player to know related aspects to the musical interpretation subject such as style, stylish integrity, authenticity and aesthetic image because it is quite relevant to all professional musician to share the concepts getting in this way a close to this so wide and discussed art.

On the other hand a historical closing is being presenting in relation to the life of saxophone as a classic musical instrument, important people of this school and the general characteristics of this instrument. Also is being shown the historical context of the chosen repertoire composers and their music.

The musical analysis and argumenting contextual or a repertoire are important factors that contribute to perfectionate the musical playing to a practical and conceptual level, so here it is exhibited a harmonic, melodic, rhythmical, structural, stylistic, morphological and compositive analysis of the repertoire for saxophone alto: the high saxophone and piano of the Nariñense composer Edward Zambrano, Fantaisie Italienne de Eugène Bozza, Concertino da Camera de Jacques Ibert, the Paul Creston´s Sonata and to finish the short five piece contemporary of Herman Fernando Carvajal. The above mentioned is thought as an important complement that any saxophone player interested on the proposed repertoire must know and even some other different repertoires.



## CONTENIDO

Págs.

### INTRODUCCIÓN

1. TÍTULO.....	17
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	18
2.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA.....	18
2.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA.....	18
3. OBJETIVOS.....	19
3.1 OBJETIVO GENERAL.....	19
3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	19
4. JUSTIFICACIÓN.....	20
5. MARCO DE REFERENCIA.....	21
5.1 MARCO DE ANTECEDENTES.....	21
5.2 MARCO CONCEPTUAL.....	21
5.3 MARCO TEÓRICO.....	29
5.3.1 El saxofón.....	29
5.3.1.1 Principales compositores de repertorio para saxofón.....	30
5.3.1.2 Principales intérpretes.....	31
5.3.1.3 Aspectos técnicos del saxofón.....	32
5.3.2 Interpretación .....	33
5.3.2.1 Concepto de interpretación.....	33

5.3.2.2 Autenticidad.....	39
5.3.2.3 Estilo.....	42
5.3.2.4 Integridad estilística.....	44
5.3.2.5 Imagen estética.....	45
5.3.3 Compositores.....	46
5.3.3.1 Jacques Ibert.....	46
5.3.3.2 Paul Creston.....	48
5.3.3.3 Eugène Bozza.....	50
5.3.3.4 Edward Nilson Zambrano.....	51
5.3.3.5 Herman Fernando Carvajal.....	52
6. DISEÑO METODOLÓGICO.....	54
6.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN.....	54
6.2 ENFOQUE.....	54
6.3 INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN.....	54
6.4 INSTRUMENTO PARA EL ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN.....	54
6.5 ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN – REPERTORIO.....	59
6.5.1 Concertino da Camera para saxofón alto y once instrumentos.....	59
6.5.2 Sonata para saxofón alto y piano.....	68
6.5.3 Fantaisie Italienne.....	78
6.5.4 Pequeña pieza para saxofón alto y piano.....	85
6.5.5 Cinco piezas breves contemporáneas.....	93
7. CONCLUSIONES.....	96

RECOMENDACIONES

BIBLIOGRAFÍA

## LISTA DE CUADROS

Pág.

Cuadro 1. Matriz de categorización.....	55
---	----

## LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Modos griegos.....	25
Figura 2. Registro escrito y extensión usual del saxofón.....	29
Figura 3. Estructura formal primera parte: Allegro con moto.....	60
Figura 4. Periodo antecedente de a y tema principal.....	61
Figura 5. Frase del primer periodo amplificado de a'.....	62
Figura 6. Relación de escalas Gb y Gdis.....	64
Figura 7. Estructura formal Animato molto.....	67
Figura 8. Ejemplo de back ground, compás 25.....	71
Figura 9. Esquema formal del primer movimiento en grandes dimensiones.....	73
Figura 10. Estructura formal del rondó, tercer movimiento.....	78
Figura 11. Contorno primera sección.....	79
Figura 12. Número 3, superposición de acordes Fm y A sobre A7.....	80
Figura 13. Esquema formal de B.....	82
Figura 14. Compás quinto y sexto del número 7.....	83
Figura 15. Esquema formal de región A.....	84
Figura 16. Estructura formal de A.....	86
Figura 17. Serie dodecafónica.....	86
Figura 18. Movimiento retrógrado de la serie.....	86
Figura 19. Relación y aplicación de la serie dodecafónica en la obra.....	87

Figura 20. Acorde de gran tónica de La menor.....	88
Figura 21. Armonía basada en la gran tónica.....	88
Figura 22. Esquema de acompañamiento.....	89
Figura 23. Acordes basados en la gran tónica.....	89
Figura 24. Armonía del interludio.....	89
Figura 25. Esquema formal de B.....	90
Figura 26. Esquema de la frase antecedente y consecuente de C.....	90
Figura 27. Primera variación, compás 141.....	91
Figura 28. Segunda variación, compases 144 y 145.....	91
Figura 29. Tercera variación, compases 147 y 148.....	91
Figura 30. Cuarta y última variación, compases 152 hasta la coda.....	91
Figura 31. Esquema formal después de la transición del piano.....	92
Figura 32. Esquema formal parte C.....	92

## ANEXOS

### Anexo A

Formato de entrevista.

### Anexo B

Partitura: Concertino da Camera, para saxofón alto y once instrumentos. Jacques Ibert. Reducción para Piano y Saxofón.

### Anexo C

Partitura: Sonata, para saxofón alto y piano. Paul Creston.

### Anexo D

Partitura: Fantaisie Italienne, para saxofón alto y piano. Eugène Bozza.

### Anexo E

Partitura: Carvajal, pequeña pieza para saxofón alto y piano. Edward Zambrano.

### Anexo F

Partitura: Cinco piezas breves contemporáneas. Para saxofón alto y piano. Herman Fernando Carvajal.

## INTRODUCCIÓN

Este documento se centra en un análisis musical y contextual argumentativo del repertorio para un recital interpretativo de saxofón, como una ayuda en el perfeccionamiento de la ejecución e interpretación de este instrumento, para ello se investigaron los aspectos históricos del saxofón, sus características generales, los principales interpretes en la escuela llamada “clásica” y los compositores más sobresalientes para este instrumento; además se realiza un acercamiento al contexto histórico de los compositores del repertorio escogido, junto a un análisis musical completo de las obras. Por otro lado se busca la conceptualización de aspectos concernientes al arte de la interpretación, tales como autenticidad, estilo, integridad estilística, imagen estética y el mismo termino, interpretación.

Un alcance de este documento y del recital es relacionar al público con nuevas tendencias musicales, por ello se ha escogido un repertorio predominantemente moderno, original para saxofón y de un nivel alto de exigencia técnica e interpretativa; de igual manera, la importancia de dar a conocer esta obras está ligada al hecho de que en el medio aún no han sido interpretadas y para muchos son desconocidas. Con ello se espera crear un punto de partida para que los estudiantes de este instrumento se vayan involucrando con los nuevos lenguajes musicales, puesto que hasta el momento no existe un referente teórico practico acerca de este repertorio.



1. RECITAL INTERPRETATIVO DE SAXOFÓN.  
“SAXOFÓN: EXPRESIÓN, SUTILEZA, FUERZA Y VIRTUOSISMO”

## 2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

### 2.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

El presente documento contiene el análisis contextual argumentativo y musical que sirve de soporte de un recital interpretativo de saxofón como instrumento solista, para lo cual se llevó a cabo el estudio morfológico, armónico, estructural, técnico e histórico de las obras interpretadas, lo que permitió conocer a fondo el discurso compositivo impregnado en ellas, teniendo en cuenta que estas requieren un avanzado dominio técnico del instrumento que debe ser complementado con un análisis que abarque todos los aspectos nombrados anteriormente para así lograr una óptima interpretación y conjuntamente dejar un legado que aporte al público un acercamiento al repertorio interpretado.

En el medio son poco difundidos los nuevos lenguajes musicales relacionados con el repertorio compuesto propiamente para saxofón, por esto la necesidad de involucrar obras que favorezcan la innovación y la motivación para que otros instrumentistas se involucren con esta música; además, es necesario dejar un registro con el análisis del repertorio a interpretar para que futuras generaciones puedan tener acceso a él y así contribuir con su proceso de formación.

Por último el recital de saxofón tiene la finalidad de obtener el título de Licenciado en Música de la Universidad de Nariño.

### 2.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

¿Complementa el análisis musical y contextual argumentativo, del repertorio de un recital de saxofón, la práctica de la interpretación musical contribuyendo a mejorarla?

### 3. OBJETIVOS

#### 3.1 OBJETIVO GENERAL

Presentar un recital interpretativo de saxofón con acompañamiento de piano, apoyado en el análisis musical y contextual argumentativo de las obras, para obtener el título de Licenciado en Música de la Universidad de Nariño.

#### 3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Investigar el contexto histórico y los aspectos generales del saxofón.
- Profundizar en la interpretación a nivel musical y conceptual.
- Realizar un estudio que permita conocer el contexto histórico de los compositores del repertorio a interpretar.
- Hacer el análisis morfológico, armónico, rítmico y melódico de las obras del recital.
- Estudiar y ensamblar el repertorio del recital con los músicos acompañantes.
- Presentar el recital de grado ante el jurado y público.

#### 4. JUSTIFICACIÓN

Es importante realizar recitales interpretativos de saxofón para contribuir con el desarrollo de la escuela de este instrumento tanto en la comunidad universitaria como también en la colectividad involucrada con el medio musical. Por ende se incluyó nuevos repertorios, obras estándares universales del saxofón y de igual forma nuevas creaciones de compositores colombianos, que fortalecieron el proceso de formación en el instrumento y así mismo contribuyeron a relacionar a la comunidad con otras tendencias musicales poco difundidas en el medio.

Con el recital se generaron nuevas ideas entre los intérpretes del instrumento, además, se abrieron las posibilidades de acceder a repertorios de una gran complejidad técnica e interpretativa para que más adelante sean desarrollados en la colectividad musical.

De la misma manera, el instrumentista se benefició al adquirir una gran experiencia a la hora de interpretar obras tan complejas, al mismo tiempo que la preparación del mismo lo ayudó a subir su nivel en el dominio técnico e interpretativo del instrumento.

La investigación profunda de cada una de las categorías complementó y favoreció en gran parte la preparación del recital, puesto que se solventaron muchas dudas relacionadas con aspectos teóricos, contextuales y musicales que están estrechamente ligados; que conjuntamente sirven de pilar y eslabón para la correcta interpretación del repertorio.

## 5. MARCO DE REFERENCIA

### 5.1 MARCO DE ANTECEDENTES

- Recital interpretativo de clarinete “Un sonido, diversos colores y distintos mundos”, Arnold Adrian Carvajal, Universidad de Nariño, San Juan de Pasto, 2007.

Conocer el contexto histórico y realizar un análisis musical del repertorio a interpretar, contribuye a conceptualizar el estilo y así ponerlo en práctica a la hora de la ejecución; además, teniendo muy claro estos aspectos se genera mayor seguridad en la interpretación.

### 5.2 MARCO CONCEPTUAL

- Cromatismo

La utilización de al menos algunas notas de la escala cromática además de o en vez las de la escala diatónica de una tonalidad determinada. Puede tener lugar en grados limitados que no desvirtúan la sensación de tonalidad o de centro tonal; de ahí que pueda funcionar perfectamente dentro del sistema de la tonalidad dominante tónica. El término puede hacer también referencia, sin embargo, a los procedimientos utilizados en música en los que no predomina ninguna escala diatónica o tonalidad concretas y en la que, por consiguiente, el cromatismo no puede considerarse como la elaboración de una estructura diatónica subyacente.

El cromatismo puede asociarse a la música tonal, pero también con la mixtura modal, la introducción de notas del relativo mayor o menor de la tonalidad principal. En un nivel de la estructura musical algo más profundo, los tonos cromáticos pueden comportar la tonicización de una nota diferente de la tónica imperante.

Los diferentes niveles estructurales de cromatismo pueden ser, hasta cierto punto, independientes entre sí. Una composición puede utilizar una considerable conducción cromática de las voces, quizás en una melodía cromática o en un contrapunto cromático, con una armonía que sostenga una melodía fundamentalmente diatónica, sin modular en absoluto a ninguna tonalidad nueva o al menos no a otras tonalidades que no sean aquellas con las que guarde una relación relativamente estrecha.

El cromatismo de una gran parte de la música del siglo XX puede considerarse únicamente como una alternativa radical a los procedimientos de la música tonal y a gran escala el uso de la escala cromática como tal, es pan de cada día para los compositores modernos.<sup>1</sup>

#### ➤ Dodecafonismo

Es la ideología del método de composición con doce notas, basada en una ordenación serial de las mismas, la cual sirve como base de referencia para la construcción de las composiciones, a diferencia de de la base diatónica de siete notas usada en la música tonal.

La música dodecafónica surgió a comienzos de 1920, siendo consecuencia directa de la crisis provocada por la disolución del sistema tonal tradicional en los primeros años del siglo XX, ella evita cualquier tonalidad central, la triada desaparece como referencia armónica y todos los elementos de la gama cromática total se tratan con una importancia esencialmente idéntica. Toda la estructura de alturas, melodía, armonía y contrapunto se deriva netamente de la serie creada por el compositor, la cual puede ser trabajada en diferentes aspectos como retrogradación, inversión, transposición, etc. El sistema dodecafónico está dentro del serialismo integral y por ello la matemática es parte fundamental como creadora de orden.<sup>2</sup>

#### ➤ Estructura

El término hace referencia a la distribución y disposición 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 el intérprete y el oyente comprendan el plan que liga toda una composición; en la música la estructura no es distinta que en las demás artes, sencillamente, menciona Aaron Copland, es la organización coherente del material utilizado por el artista, aunque en la música 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 Copland existen dos maneras de considerar la estructura musical:

- 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.
- La forma en relación con las diferentes partes menores de la pieza: las unidades formales pequeñas que componen juntas un tiempo entero.

---

<sup>1</sup> Diccionario Harvard de Música, Luis Carlos Gaco. Alianza editorial, Madrid, 1997, pg. 314.

<sup>2</sup> Ibid. pg. 350.

Todas esas diferencias formales serán más entendibles para las personas que no estén familiarizadas con este tema realizando la comparación con la construcción de una novela.

“una novela de dimensiones normales puede estar dividida en cuatro libros: I, II, III y IV. Eso será análogo a los cuatro tiempos de una suite o una sinfonía. El libro I, a su vez, podrá dividirse en cinco capítulos. Análogamente, el tiempo I podrá componerse de cinco partes. Un capítulo contendrá tantos párrafos. En música, cada parte se subdividirá e partes menores (desgraciadamente, no hay término para denotar esas unidades menores). Los párrafos se componen de oraciones. En música, lo análogo a la oración es la idea musical. Y, por supuesto, la palabra es análoga al sonido o nota musical.”

En conclusión, la forma y la estructura hacen que la música sea inteligente, y el compositor que relacione estos elementos en sus creaciones, y los respete, habrá hecho de verdad una obra de arte.

#### ➤ Fantasía

“El simple enunciado del título demuestra ya claramente que la obra que lo ostenta tiene algo al margen de toda constitución previamente establecida. La fantasía es generalmente una estructura libre, de rancia tradición, que ha ido evolucionando notablemente. A principios del siglo XVI, fantasía era lo mismo que “Ricercare”. Cuando la fuga tomó una forma precisa, la fantasía se le opuso con el significado contrario, caracterizada por la alternación de partes que presentaban estructura definida, con otras constituídas por figuraciones rápidas de escalas, arpeggios, etc. Tenía cierto aspecto de improvisación y en ella eran frecuentes los cambios de compás, de movimiento y de temas. Al ser creada la sonata, la denominación de fantasía se reservó para la mayor parte de obras no sujetas al plan de aquella; así, pues, seguía expresando la libertad de estructura, aún cuando su contenido fuese bastante diferente del anterior. Desde luego, el estilo lo marcaban de modo principal la época y la escuela.”<sup>3</sup>

#### ➤ 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, como 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, gracias a ella, el compositor organiza su obra con una arquitectura especial, que corresponde a un

---

<sup>3</sup> Curso de formas musicales, Joaquín Zamacois. Editorial Labor, Barcelona, 1985, pg. 230.

modelo conocido, o bien, crea una nueva cuando ninguna de las existentes sirve para titular su composición.

Una concepción del Maestro Mario Gomes Vignes expresa: “La forma es una necesidad del pensamiento. Mis ideas solo serán expresables y comprensibles en el acto de la comunicación, únicamente cuando tomen forma. De otro modo mis labios se moverán mecánicamente –como en el acto creativo surrealista, según Breton- profiriendo palabras sin sentido que no revisten para mi interlocutor ningún sentido.” Y continúa “Usada en el sentido estético, forma significa ORGANIZACIÓN. Consiste en elementos funcionando como las partes de un organismo vivo. Sin organización la música es una masa amorfa, un ininteligible ensayo sin puntuación, o tan desconectada como una conversación entre dos personas cuyos labios se mueven sin propósito.”

La lógica y la coherencia del discurso generan forma, en otras palabras la forma no se entiende como molde sino como discurso. Henri Bergson dice: “En realidad, el cuerpo cambia de forma a cada instante, o más bien, no hay forma puesto que la forma es inmóvil y la realidad es movimiento. Lo real es el cambio continuo de formas.”

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

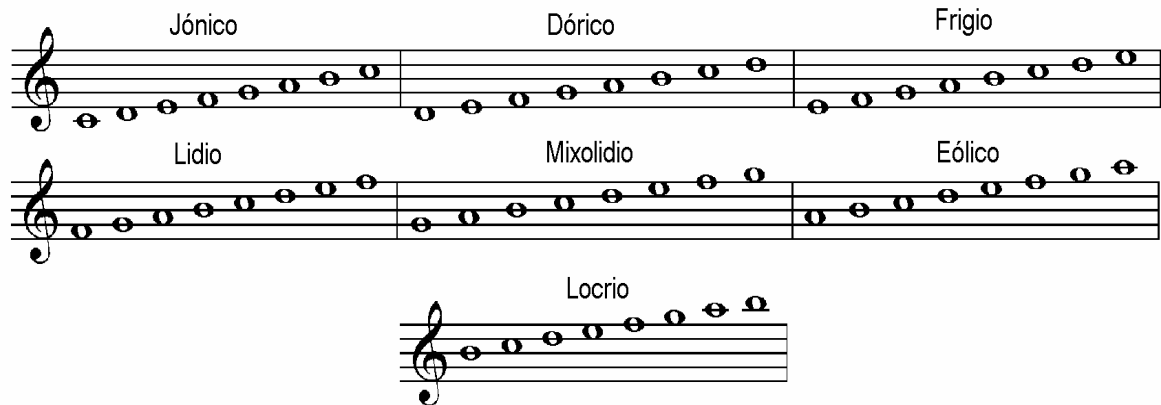
Por modo se entiende las diferentes maneras de ordenar las notas que constituyen una escala, de esta forma, el numero de modos depende de cuantas notas pasea la escala. El tema relacionado a los modos es muy antiguo y amplio, prueba de esto es la denominación Modos Griegos, aunque en la música moderna 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 1. Modos griegos.



Fuente: esta investigación.

En la anterior figura se muestra los siete modos con su respectivo nombre, cabe aclarar en la tonalidad de do mayor, donde cada uno de ellos posee funciones armónicas diferentes.

➤ Mordente

Ornamento musical, principalmente del periodo barroco, consistente en la alternación de la nota escrita con la nota inmediatamente debajo de ella. En la ejecución, el mordente siempre ocupa parte del valor de la nota escrita y no debe ser introducido antes de ella. Las alternaciones de la nota auxiliar pueden ser sencillas o dobles. Las autoridades contemporáneas recomiendan que si dos mordentes ocurren en estrecha sucesión, uno deberá ser sencillo y el otro doble.<sup>4</sup>

➤ Pandiatonismo

Técnica moderna de composición, usada propiamente desde el siglo XX, es la unión de la tonalidad, para ella se parte de la escala diatónica y se cuenta con una extrema libertad a la hora de organizar cada una de sus notas, siempre se trata de evitar la mayoría de las funciones propias o comunes de la música tonal. Una de sus cualidades es que el sentimiento tonal se puede establecerse por medio de diversos procedimientos, puesto que siempre se parte de una gran tónica sobre la cual se construye la música.

Para la formación de acordes se usa una escala diatónica completa, realizando combinaciones libres de cualquier número de sonidos de la escala en cualquier disposición, además, ellos no tienen una dirección tonal como pasa en la armonía tradicional, todo parte de la gran tónica que es la escala y el uso creativo de ella.

<sup>4</sup> Diccionario Harvard de Música, Don Michael Randel. México, Editorial Diana, 1984, pg. 318.

Por lo general la armonía es articulada rítmicamente para dar diferentes sensaciones de movimiento ya que es común el uso de pocos acordes.

#### ➤ Pantonalidad

Técnica de composición atonal moderna, donde confluyen simultáneamente todas las tonalidades, con libertad cromática en cuanto a su uso se refiere, un ejemplo claro es gran parte de la música del compositor francés Claude Debussy, puesto que es él uno de los grandes representantes.

Para el trabajo con esta técnica compositiva es necesario pensar cada una de los acordes como una dominante, o por que no, como una tónica, el hecho es que la música compuesta bajo esta técnica es atonal, por lo general la armonía muestra los acordes en inversiones y es muy usual encontrar las séptimas, novenas, oncenas, etc. en el bajo, como soportes de la melodía que también puede ser desarrollada o escrita en estos grados. La escala diatónica es dejada de lado por completo, por tal motivo no se trabaja con base en funciones tonales, sino buscando colores armónicos y melódicos libres que satisfagan el gusto del compositor.

#### ➤ Serialismo

Debe principalmente su origen al sistema dodecafónico expuesto por Schönberg. Como menciona Pedro Sarmiento: “Es la corriente de pensamiento que incluye todo tipo de música que debe su génesis a la creación previa de una serie”, con un grupo de elementos colocados en un cierto orden, ellos pueden ser alturas, duraciones o virtualmente cualesquiera otros valores musicales. Estrictamente hablando la música serial comprende la música dodecafónica, así como la música que utiliza otros tipos de series de notas, y aquellas que contienen menos de doce notas, que son seriales pero no dodecafónicas. Este tipo de música fue desarrollada principalmente tras la segunda guerra mundial, aunque existieron antes tendencias en esta dirección en la obra de Berg y Cowell.

Existen diferencias entre lo que se llama serialismo dodecafónico y serialismo integral o total, puesto que el segundo es la máxima expresión, donde todo es realizado con un alto grado de planificación pre compositiva, y por tanto también de determinación compositiva, es la práctica de integrar todos los componentes, de allí su nombre.

Toda esta música está llena de puntillismos, es muy rica rítmicamente, difícil de comprender, la matemática está implícita y su característica más notable es que es música atonal, pues a la hora de construir una serie se piensa en dejar totalmente de lado la consonancia.

Pedro Sarmiento menciona algunos parámetros para la construcción de una serie libre: la utilización de una cantidad libre de notas, donde ellas pueden repetirse o no dentro de la serie, utilizando o no todas las notas de la escala de semitonos y lo principal, la serie debe responder a un principio básico de organización. Para la construcción de una serie dodecafónica el trabajo es más complicado: la serie consta de las doce notas de la escala de semitonos, dispuesta en un orden específico, ninguna de sus notas aparece más de una vez, la serie puede ser expuesta en cualquiera de sus aspectos lineales (aspecto básico, retrógrado, inverso o retrógrado inverso), dentro de ella se evita el uso de intervalos consonantes entre una nota y la siguiente (excepto el intervalo de sexta mayor), no se utiliza más de tres semitonos por grado conjunto de forma ascendente o descendente, no es correcto crear arpeggios tonales en cualquier inversión, incluso por enarmonía, por último el orden de los términos son fijos, pero los registros son libres.

#### ➤ Sonata

Composición para piano o algún otro instrumento con acompañamiento de éste, consiste en tres o cuatro secciones separadas llamadas movimiento. Casi todas las características de la sonata se encuentran también en otras clases de música instrumental, por ejemplo: la sinfonía, la música de cámara y con algunas modificaciones el concierto. El arreglo normal de los movimientos de la sonata es: Allegro, Adagio Scherzo, Allegro; una introducción lenta precede a veces al Allegro inicial.

El primer movimiento (Allegro), casi siempre corresponde a la llamada “Forma Sonata”; el segundo movimiento (Adagio) suele ser “Forma Sonata” o “Forma Ternaria”, pero puede ser en forma binaria o de variación; el tercer movimiento tiene normalmente “Forma Ternaria”, el último movimiento es en “Forma Sonata” o “Forma Rondó”.

La historia de la sonata como forma musical no es idéntica a la historia del nombre. Originalmente sonata significa simplemente “Pieza que suena” y se aplicaba ese nombre a diversas clases de música instrumental.<sup>5</sup>

#### ➤ Técnica instrumental

A juicio propio, 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 por ejemplo:

---

<sup>5</sup> Ibid. pg. 463 – 465.

Alemana, italiana, Francesa, Rusa, Norteamericana, etc.<sup>6</sup> 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.

➤ Vibrato.

Técnicamente se define como las oscilaciones u ondulaciones que se dan en un sonido y es de gran importancia en instrumentos como lo es la voz humana, la flauta, la trompeta, el oboe y claro está el saxofón entre otros. “Al vibrato se le llamaba también *verre casé*, en la música de laúd, *trémolo*, *battement*, *zittern* (temblor), *flattement*, *close shake* (temblor seguido)”<sup>7</sup>, pero todos estos términos significan claramente el deseo de hacer un sonido o tono más cálido y lleno de vida. Podría pensarse que ese objetivo es un exigencia ideal, un derecho innato; sin embargo el la doctrina de la práctica de la interpretación de hoy en día se le considera absolutamente reprensible.

El vibrato es considerado un elemento de o para la ornamentación, y por largo tiempo fue uno de los adornos pertenecientes a un gran cuerpo y como menciona Lang “no una exigencia fundamental de la creación de música expresiva”; hoy en día ha perdido su esencia como adorno y se ha convertido en un acto normal de la producción de un sonido, aunque para los auténticos sea el “undécimo mandamiento”. En el caso del saxofón, sin hablar de cómo es la manera de producirlo, se discute mucho acerca de este aspecto, 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, un vibrato más 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.

Puede ser de gran ayuda conocer las percepciones que se han tenido acerca del vibrato en otros medios: Silvestro Ganassi, en su manual de viola da gamba, 1543, permite se use “libremente” mientras Mersenne en 1636 lo menciona como efecto poderoso para “dulcificar el sonido”; pero existe una importante discusión del término presente en “El arte de tocar el violín”, 1740 y 1751, de Geminiani, donde se afirma que “el vibrato contribuye materialmente a hacer el sonido agradable y por ese motivo debería utilizarse todo lo posible”<sup>8</sup>, siempre con propósitos expresivos, nunca sobrecargado; “Un poco de pintura puede adornar un rostro corriente, pero un montón lo hace espantoso”<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Recital interpretativo de clarinete “Un sonido, diversos colores y distintos mundos”, Arnold Carvajal. San Juan de Pasto, 2007, pg 17.

<sup>7</sup> Reflexiones sobre la música, Paul Henry Lang, Madrid, Editorial Debate, 1998 pg. 259.

<sup>8</sup> Ibid. pg. 259

<sup>9</sup> Ibid. pg. 263

## 5.3 MARCO TEÓRICO

### 5.3.1 El saxofón.

Un constructor de instrumentos musicales dotado de fantasía, curiosidad y genialidad deseaba brindar nuevos timbres y sonidos al mundo de la música, entonces nace la idea de crear y experimentar con un hermafrodita musical, el saxofón; creado por Adolphe Sax (1814-1894), de Bruselas, entre 1840 y 1841; patentado en 1846. Con cuerpo de metal, como en los instrumentos de latón, tiene una boquilla de pico que utiliza lengüeta simple como el clarinete, un tubo cónico, como el oboe y un pabellón hacia arriba como lo posee el clarinete bajo. La familia completa es de ocho instrumentos: (1) sopranino en Eb; (2) soprano en Bb; (3) contralto en Eb; (4) tenor en Bb; (5) barítono en Eb; (6) bajo en Bb, (7) contrabajo en Eb; (8) subcontrabajo en Bb. A todos se les considera como instrumentos de transposición, su notación es en clave de sol, con el registro cromático escrito en el ejemplo que aquí aparece. El sopranino suena una tercia menor más arriba de lo escrito, etc.<sup>10</sup> y todos los saxofones, en especial el alto, pueden superar el fa agudo, mostrado en la figura, con una octava o más por encima, dependiendo de la capacidad del ejecutante.

Figura 2. Registro escrito y extensión usual 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 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

<sup>10</sup> Op Cit. Randel, pg.438 –439.

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.

5.3.1.1 Principales compositores de repertorio para saxofón. Un repertorio característico, en que el saxofón es digno de apreciar, lo crearon compositores como:

Claude Debussy, rapsodia para saxofón y orquesta, una delicada y sutil composición que impregna dentro de ella todos los aspectos impresionistas que su estilo conlleva.

Alexander Glazounov, concierto para saxofón y orquesta en una sola parte, incluye dentro de él elementos del folklore ruso, además que da al solista la oportunidad de lucimiento de forma permanente; este fue estrenado por Marcel Mule, creador de la escuela de saxofón francesa, un intérprete cumbre del instrumento. Desafortunadamente en 1936 Glazounov muere y no se sabe si él llegó a escuchar la interpretación de esta obra puesto que durante la época Soviética, este estilo de música no era normal entre los repertorios de las orquestas rusas.

Jacques Ibert, Concertino da Camera para saxofón alto y 11 instrumentos, donde sus frecuentes síncopas del primer movimiento muestran elementos jazzísticos, aunque fue compuesto antes de que Ibert visitara Estados Unidos y se relacionara con el jazz, además posee un tempo lento que sugiere el comienzo de un blues y un tercer movimiento muy motriz y lleno de brío..

Heitor Villalobos con su fantasía para saxofón soprano muestra impulsos de danza y la intrincada rítmica sudamericana.

Pierre Max Dubois, con su virtuosa sonata, su innovador dúo circus parade para saxofón alto y percusión, sus cuartetos y su grandioso concierto en el que muestra su evocación Haydniana combinando repentinos modernismos llenos de virtuosismo y elevada dificultad de ejecución, este es estrenado en 1959 por el gran saxofonista Jean-Marie Londeix el 9 de octubre.

Darius Milhaud, siendo discípulo de Jacques Ibert muestra su propio estilo de composición, que lleva consigo una larga estadía como agregado cultural de Francia en Rio de Janeiro y ello se ve reflejado en Scaramouche una suite virtuosa y melódica, impregnada de esencia brasileña.

Paul Creston, un extraordinario compositor norteamericano que aporta un concierto para saxofón y banda y una virtuosa Sonata para saxofón y piano, obras que involucran elementos del jazz, una deslumbrante armonía moderna y un virtuosismo tanto del solista como de sus acompañantes.

Eugène Bozza es un importante compositor que involucra el saxofón dentro de su trabajo compositivo y lo hace con su melódica *Fantaisie Italienne*, aria para saxofón alto y sus doce complicados y virtuosos caprichos para saxofón solo.

La hermosa y melódica *Ballade* de Henri Tomasi, la *Sonata* de Paul Hindemith para saxofón alto y piano, el concierto para saxofón alto y orquesta de Erland Von Koch...

5.3.1.2 Principales intérpretes. Entre los principales intérpretes del saxofón a nivel clásico 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.

5.3.1.3 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: como la mayoría de los aerófonos, su sonido se produce a través de una corriente de aire, que a su vez permite la vibración de la caña y como consecuencia se produce el sonido. Pero existen numerosas dificultades en cuanto a dominio del aire se refiere, claro ejemplo de esto es la tendencia a ajustar demasiado la embocadura, hacia el registro medio y agudo, como resultado de un mal apoyo del músculo del diafragma, esto produce una inconstante velocidad de aire, y por ende impide la producción de un sonido amplio, lleno de armónicos y firme.

Una correcta respiración debe estar acompañada de un buen uso de los músculos faciales y una excelente apertura de garganta, requisito importante para una buena emisión del sonido, de lo contrario el sonido, 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 dificultades que el instrumento lleva consigo; de una manera más explícita, 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



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, un dominio de armónicos; las posiciones de estos sonidos son en gran parte incómodas, inestables en afinación, difíciles de controlar en matices 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, se puede ser sutil y elegante en el picado, como es el caso del concertino da camera de Jacques Ibert; o ser compulsivo, lleno de carácter y fuerza como es necesario en la sonata de Paul Creston. La facilidad debe en gran medida a la comodidad de 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: aunque de este elemento ya se habló, es necesario comentar la dificultad que lleva consigo su dominio. Por la misma razón que la boquilla del saxofón presenta una abertura considerable, es complicado mantenerlo firme, sobre todo en el registro agudo y sobreagudo, por ello es importante que el instrumentista trabaje este aspecto con mucho cuidado puesto que puede embellecer los sonidos, así como también dañarlos y matarlos en cuanto se de un mal uso o un uso descontrolado de el.

Es de importancia conocer todas las virtudes y dificultades a las que está expuesto el interprete del saxofón, puesto que en el caso de esta investigación, 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.

### 5.3.2 Interpretación

5.3.2.1 Concepto de interpretación. Interpretación instrumental se considera a aquellos aspectos de la ejecución de una obra que son el resultado de la plasmación concreta por parte del intérprete, de las indicaciones del compositor tal y como aparecen fijadas en la partitura musical. La frontera entre notación e interpretación no es sin embargo tan clara como a veces ha parecido, ya que la

notación de todas las épocas está en alguna medida incompleta y funciona en el marco de una serie de expectativas o combinaciones que guía o guiaban su ejecución práctica. Así, en su sentido más reducido, la interpretación depende del gusto históricamente informado con respecto a la realización de una obra tal y como ha sido transmitida (siempre en notación). Este es el objeto de estudio de la práctica interactiva. Más allá de esto, interpretación suele concebirse como la contribución personal y única de un intérprete concreto a la realización de una obra. Utilizado de éste modo, el término es proclive a incorporar las nociones de expresión.<sup>11</sup>

Si se analiza la definición que el diccionario Harvard de Música posee de interpretación instrumental, lo que se consigue es un breve acercamiento general de lo que el concepto de “interpretación” lleva consigo, por lo tanto, se deduce que faltan muchos contenidos que pueden ayudar a conseguir el objetivo propuesto en esta investigación.

El concepto de interpretación lleva dentro de sí una relatividad inmersa en cada uno de los intérpretes, por ello es importante investigar para tratar de llegar a una intersubjetividad de conceptos, para así tomar lo mas valioso y preponderante que sirva de ayuda para mejorar la interpretación a la hora de ejecutar el saxofón.

El gran intérprete Anton Rubinstein decía, sobre los pianistas: “todo el mundo sabe Tocar”. Heinrich Neuhaus en su escrito “El arte del piano” (Pg. 32) completó esta frase de la siguiente manera: “Todo el mundo sabe tocar, pero pocos saben interpretar”.

Antes de arriesgarse a omitir un concepto de interpretación, exponiéndose a caer en el error; es necesario enfocarse en otros aspectos. En una conferencia “acerca de la Interpretación musical” el académico Excmo. Sr. D. Manuel Carra señala hechos perfectamente obvios analógicamente de las artes espaciales como lo es la pintura y la escultura donde la obra es totalmente patentada y acabada por las manos únicas del autor, en la arquitectura no sucede lo mismo puesto que en el desarrollo de la obra participan diversos sujetos que ayudan e interactúan para lograr el resultado final, pero de igual manera este resultado es visible y palpable físicamente, aunque actúen varios personajes, ellos lo único que hacen es seguir las instrucciones del autor.

La situación es muy distinta en las artes temporales como lo es la danza, el teatro y la música, puesto que, menciona él:

“La obra no descansa sobre una realidad física tangible, estática, definitiva, sino que se realiza fugazmente en el tiempo a lo largo de una ejecución, de una representación; terminada ésta, la obra desaparece, se esfuma. Su

---

<sup>11</sup> Op cit. Gago, pg. 150.

perennidad depende de algo por completo ajeno a ella misma, de una realidad extrínseca como es la escritura en el caso de la obra dramática, o la grafía específica plasmada en la partitura en el caso de la música.”

Excmo. Manuel Carra, 1998.

Ahora bien, ¿será que el compositor puede plasmar en la partitura todas sus ideas para que éstas sean realizadas tal y como él lo espera? Por supuesto que no, hay aspectos puramente propios del intérprete, lo que no quiere decir que se deja a libre albedrío de éste personaje toda la interpretación de la música.

La lectura de la partitura puede ser desarrollada por cualquiera que se tome la molestia de aprender esta grafía, pero sirve casi de nada si no hay la capacidad de escuchar y sentir internamente la música al tiempo que se lee o ejecuta, esto sin mencionar lo complicado que es realizar una buena lectura. Partiendo de esto se llega a un punto clave de la práctica de la interpretación que es la realización sonora de la partitura musical, que es además el punto donde el intérprete comparte su trabajo con el oyente, y este a su vez dará su punto de vista de la imagen sonora creada en él y si es lo suficientemente preparado como músico criticará de manera positiva o negativa lo que se le compartió del compositor a través del ejecutante. De ahí se deduce que pueden existir buenas y no tan buenas realizaciones sonoras y aquí converge como factor importante el termino muy utilizado entre los músicos: “La técnica”; se concibe como la mejor manera para llegar u obtener los resultados esperados, para enfrentarse con solvencia a la recreación de la partitura, y si se analiza este punto, crear un hecho sonoro de una partitura, únicamente con una buena técnica, no deja de ser una simple ejecución material de la música o dicho de otra manera una ejecución mecánica que se consigue tras un grado de destreza adquirido en el dominio del instrumento.

Como medio, la técnica es muy importante para conseguir una buena interpretación; pero debe ir ligada a lo que el Excmo. Manuel Carra menciona, debe ir construyendo el instrumentista, “Herramientas sensitivas, intelectuales, espirituales, que van a ser determinantes en calidad de intérprete: sensibilidad aural, capacidad de audición interna, sentido autocrítica, comprensión profunda del lenguaje musical y de sus leyes, desarrollo de la sensibilidad artística, conocimiento de los estilos, perspectiva histórica, etc.” que al final se constituyen en los aspectos imprescindibles de todo interprete.

La importancia de realizar una buena interpretación radica en que hay una sola oportunidad para hacerla, puesto que “la música vive en el tiempo, en el tiempo se desarrolla y en el tiempo se desvanece” (frase mencionada por el Excmo. Manuel Carra). Con ello se concluye que la partitura en realidad física, está lejos de la música como realidad sonora, aunque en ella esté cifrada la obra.

Pero la subjetividad continúa, hay que recordar que se busca llegar a una intersubjetividad en el concepto, a la hora de ejecutar, por ejemplo, en lo referente a la medida, el movimiento y sus fluctuantes es labor de cada intérprete solucionar por decirlo así este problema; las indicaciones que se refieren a la intensidad del sonido, articulación también hacen parte de la labor del buen intérprete, ya que ninguna persona puede mantenerse ni saber cual es el tempo exacto que el compositor quiere, ni cual es el volumen preciso para ejecutar ciertos pasajes, puesto que esto puede variar de acuerdo a la acústica del lugar donde se realiza la música. Caso aparte es la subjetividad del oyente dado que la música llega a los oídos y al ánimo de este a través de la sensibilidad y la personalidad del intérprete y no puede ser de otra manera.

La subjetividad del intérprete se relaja y queda tranquila al saber que todo compositor conoce y acepta que su creación va ser objeto de diversas versiones, por esto y según como su propia imaginación trabaja no se dará esa versión única e ideal, lo que no justifica versiones mediocres y facilistas que en muchas ocasiones se realizan, con ello se deduce que es inevitable que el intérprete intervenga en la composición de una manera injuzgable, sin culpa alguna, estableciéndose la dualidad compositor-intérprete como protagonistas del hecho musical, sin embargo el ejecutante es encerrado dentro de unas márgenes de libertad que dispone, aunque en muchas ocasiones los compositores dejan a juicio del ejecutante sus intenciones expresivas, técnicas, etc. ahora que, bien hay compositores que limitan esta labor con mas signos y mayor claridad plasmada en la partitura orientando así al intérprete al mejor desarrollo de la idea musical.

Pregunta el Excmo. Manuel Carra:

“¿Supone esto que el compositor impone límites cada vez más estrechos a la libertad del intérprete?” Y responde: “Si, por supuesto, pero siempre hay algo más. Desde luego el intérprete de las obras escritas en el siglo XIX y primera mitad del XX no tiene nada que improvisar, nada que añadir, no es eso lo que se espera de él, no entra dentro de sus competencias. Ahora bien el intérprete no puede ser nunca un mero ejecutante que se limita a tocar sumisamente transformando en sonidos con la mayor precisión, con la más grande exactitud posible, los signos e indicaciones impresos en la página de música, porque, ya lo he dicho antes, lo que la escritura musical hace inalcanzable es, justamente, pretendida exactitud, o, diciéndolo en sentido inverso, es la veracidad musical la que resulta incompatible con la lectura absolutamente literal de lo que la grafía alcanza a mostrar. Las dudas surgen numerosas, las posibilidades se multiplican, y el intérprete tiene que involucrarse adoptando sus propias decisiones en base a una visión inevitablemente subjetiva. Y es que todo esto nos remite, ineluctablemente, al problema verdadero de la interpretación, que es el de la expresión, el de la significación expresiva o el de la significación, sin más, de la obra musical”.

Una larga discusión se ha llevado a cabo, desde tiempos atrás, acerca de la expresividad de la música, y es un tema que no está lo suficientemente claro y estará así por el resto del tiempo, por tal motivo va a ser dejado de lado en este escrito, pero se podría dejar al libre pensamiento del lector frases como:

- “La finalidad de las artes es la imitación de la naturaleza”: Doctrina Aristotélica.
- Jean Du Bos, en sus “Reflexiones sobre la pintura y la poesía”, considera al arte capaz de avivar las pasiones en el espíritu mediante la imitación. Y menciona que el músico imita los tonos, los acentos y los suspiros, las inflexiones de la voz y, en fin, todos aquellos sonidos con cuya ayuda la propia naturaleza expresa sus sentimientos y sus pasiones.
- “El corazón tiene sus razones, que la razón no conoce”. Pascal.
- Quantz en su libro “Ensayo sobre como tocar la flauta travesera” afirma: “El fin último de la música es suscitar pasiones y emociones en el oyente”.
- C. P. E. Bach en su “Ensayo sobre el verdadero arte de tocar los instrumentos de teclado” escribe: “El objetivo último que debe perseguir el intérprete es el de revelar al oyente el verdadero contenido y el sentimiento de la composición, lo que solo puede darse mediante una identificación emotiva entre los sentimientos del interprete y los expresados a través de la música.”
- “Considero la música, por su esencia, incapaz de expresar cosa alguna: un sentimiento, una actitud un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La expresión no ha sido nunca una propiedad inmanente de la música...” Igor Strawinsky.<sup>12</sup>
- William Jones afirma la superioridad de la expresión sobre la imitación y opina que la música es capaz de expresar directamente las pasiones, despertando en el ánimo del oyente un efecto de simpatía.
- La perfección de una música surge de la melodía, de la armonía y la expresión, las cuales, combinadas, “poseen el poder de excitar las más agradables pasiones del alma”.

En conclusión todas estas afirmaciones son validas, en cuanto su veracidad o relatividad dependen del pensamiento subjetivo, y, valga la redundancia, muy personal; además existen muchísimos sustentos razonables acerca de este tema,

---

<sup>12</sup> La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX, Enrico Fubini. Alianza música, Pg. 347.

por eso se recalca que estas y muchas otras frases quedan al pensamiento del lector, aunque muchos piensan que la música está llena de emociones y sentimientos.

Volviendo al papel del intérprete, que es el aspecto importante, se puede concluir: como menciona Carra, “el intérprete es el recreador de la obra musical, el que convierte en realidad sonora esa virtualidad que duerme en la partitura y de esta manera nos hace partícipes a todos del mensaje que la obra guarda”.

Con respecto a la partitura, y la relación del intérprete con ella, se podría concluir, que la estricta fidelidad a ella se complementa con los aportes subjetivos del intérprete, llegando así, mucho más allá de lo que se pueda plasmar en una partitura o simplemente de lo que se pueda escribir.

El oyente, según Carra, juzga una interpretación con referencia a una imagen que el posee de la obra, en la medida en que ésta le sea familiar, es decir, juzga con respecto a una cierta vaga tradición interpretativa; si no conoce la obra la relacionará con una imagen mental sonora, que él tiene, o en su defecto, no buscará relación alguna, lo que lo condiciona a una simple audición, sin términos de comparación crítica. Cabe mencionar que podrá apreciar aspectos melódicos, armónicos, si es un músico el oyente; sonido, sentimiento, expresividad etc. si es un oyente poco familiarizado con la música. Incluso una no tan buena interpretación puede despertar en el oyente emociones de placer o disgusto.

Para Aaron Copland es distinto, en su libro “Como escuchar la música” ubica el quehacer del oyente en tres planos diferentes y de manera más profunda:

- El plano sensual: escuchar la música por puro placer que produce el sonido mismo. Oír la música sin pensar en ella ni examinarla en modo alguno, por una simple atracción sonora, pueden usar esta como un consuelo o una evasión sin llegar a escucharla verdaderamente. El plano sensual es muy importante pero no lo es todo, el hecho de ser seres humanos ya condiciona a la sensibilidad, pero el atractivo sonoro del que se habla en este plano no es lo delicioso en cuestiones sonoras, puesto que cada compositor tiene su estilo y esto es lo que hay que tener en cuenta cuando se escuche, saber que cada compositor desarrolla su materia sonora de diferente manera.
- El plano expresivo: sin entrar en la discusión acerca de la expresividad o no de la música Aaron Copland menciona que toda música tiene poder de expresión y todo este problema lo plantea así: ¿quiere decir algo la música? “Sí” y ¿se puede expresar con palabras lo que dice la música? “no” y en eso está la dificultad.

Entonces, cuanto más le recuerde al oyente una emoción, una acción, más expresiva le parecerá la música. Serenidad, Exuberancia, pesar, triunfo, furor, delicia etc. Todos estos estados de ánimo y muchos otros constituyen la expresividad de la música el problema para muchos es que no pueden encontrar palabras apropiadas para expresar estos significados.

Luego menciona Copland, "lo importante es que cada cual sienta por sí mismo la específica calidad expresiva de un tema o, análogamente, de toda una pieza de música."

- El plano puramente musical: está compuesto de los dos anteriores y se completa en que la música existe verdaderamente en cuanto las notas mismas y su manipulación. No se trata de mirar las notas de manera materializada sino de entender y enterarse mejor de lo que sucede en cuanto a ellas; melodías, los ritmos, las armonías y los timbres de un modo más consciente; sobre todo seguir el pensamiento del compositor, conocer los principios formales constituye el plano puramente musical.

Y completa Copland. "En un cierto sentido, el oyente ideal está dentro y fuera de la música al mismo tiempo, la juzga y la goza, quiere que vaya por un lado y observa que se va por otro, casi lo mismo que le sucede al compositor cuando compone, porque, para escribir su música, el compositor tiene también que estar dentro y fuera de su música, ser llevado por ella, pero también criticarla fríamente."

Como se puede analizar, el tema de la interpretación es muy amplio y de mucha importancia que el intérprete lo conozca, de todas maneras nada ni nadie evitará que su personalidad, su idiosincrasia, su cultura, su sensibilidad, su carácter, se plasmen e impregnen en la música. Por eso es que nunca habrá una interpretación igual y exacta, así sea realizada por el mismo personaje, mucho menos cambiando de intérprete, en este caso es mayor la subjetividad.

"Una interpretación es única en si misma, está magnífica y terriblemente sola frente a cualquier otra posible incluidas las del mismo intérprete en el mismo piano. Que decir de otro piano, otra sala, otro público y hasta otros intérpretes. No, afortunadamente no existen interpretaciones canónicas y esa es la tremenda grandeza de la interpretación."

Excmo. Tomás Marco, 1998.

5.3.2.2 Autenticidad. Toda música lejana o apartada, que se muestre o interprete en un entorno cultural diferente al medio donde se creó, es de difícil accesibilidad, puesto que no se puede conectar directamente con la experiencia y con los símbolos presentes en las costumbres locales. Esto complica su entendimiento, la

comprensión de su discurso musical, de su estilo, en fin, todos los factores preponderantes de la música que es expresada a un público u oyente. Ahora bien, en la actualidad existe gran cantidad de música académica ajena al medio local, desconocida para muchos, música que de alguna forma debe ser mostrada e interpretada en este medio.

Lo difícil no es mostrarla, sino lograr transmitir lo que ella lleva consigo misma, su esencia, en otras palabras el discurso impregnado en ella por su compositor. En muchas ocasiones, diversidad de intérpretes reconocidos se han presentado ante el público vestidos con trajes de la época en que se compuso la música interpretada, con instrumentos que poseen las características históricas, montando escenarios relativos o alusivos al lugar donde se compuso y varios aspectos más que si mejoran o no la interpretación, eso es difícil de saber. Este punto es un poco complejo, se plantea la cuestión de si la edad moderna representa una ruptura cualitativa con el pasado, de si los seres actuales pueden cruzar auténticamente una división histórica. En realidad la música objeto de estudio de esta investigación fue escrita en el siglo XX y las costumbres son mucho más globalizadas que en épocas anteriores, lo que no significa que no tenga su propia esencia y que transmitirla sea fácil.

El punto clave de la autenticidad radica en si los nuevos patrones interpretativos, los actuales, son contradictorios con las circunstancias de la historia; si estos patrones rompen o están dentro de los límites de percepción establecidos como estándares por otra generación, lo que no impide involucrar aspectos actuales de interpretación, en otras palabras, progreso o modernidad, que son factores importantes a tener en cuenta siempre y cuando ellos no sean contraproducentes para la interpretación. Como se mencionó anteriormente un criterio de autenticidad suele ser el uso de instrumentos de la época, en el caso del saxofón, con características todavía un poco rudimentarias o primarias que en muchos casos dificultaban la ejecución de ciertos pasajes complicados, por las limitaciones del instrumento, pero en realidad su perfeccionamiento ayudado a mejorar la técnica de los ejecutantes y por ende facilitado la interpretación, pero puede ser que se rompa con la integridad estilística y la autenticidad con el uso de instrumentos nuevos o mejor patentados, con características superiores a los anteriores, a la hora de interpretar, o en resumen: todo es vestimenta, analógicamente hablando, aspectos superficiales que pueden embellecer la apariencia pero no logran realzar o disminuir el corazón de la música. Muchas personas se asombran, sin generalizar, cuando ven superficialidades o apariencias marcadas por el traje del instrumentista, por su instrumento o el escenario, pero esto en cierto modo, a estas mismas personas, les ocasiona distracción y por consecuencia pierden el hilo del discurso musical, que puede ser excelente por la única razón de que el músico si conoce la labor que está desempeñando, y lo notable es que dentro de si vive esa música con todas sus características innatas que transmite a través de su ejecución, claro está, sin dejar de lado sus propios aportes, como los que ya se discutió en el tema de la interpretación.



La importancia de conocer acerca de la autenticidad, sus pros y sus contras, se centra en que el público presenta ciertas expectativas con respecto a la música, y defraudar esas expectativas no es bueno para el intérprete; pero él más que nadie sabe que la técnica musical evoluciona, cambian las costumbres de audición, los conceptos de sonido y de afinación, más aún en un instrumento tan reciente como lo es el saxofón, en un medio donde este tipo de repertorio es poco o casi nada conocido, donde la visión acerca del instrumento es un tanto diferente, una “interpretación basada en pruebas archivistas corre el riesgo y 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.”<sup>13</sup>

Cuando se afirma que hay que entender históricamente una obra existe la posibilidad de que no se la aprecie tal y como ella es, por sí misma, sino que se muestre solamente como un tipo de desarrollo estilístico, cayendo en un error al dar por hecho que investigando y valiéndose de estudios históricos las condiciones y la aplicación práctica de los principios contemporáneos a una composición, pueda explicarse la esencia de la obra o la música en sí misma. Mientras se siga insistiendo en trabajar sobre un plano categorizado por la autenticidad histórica excluyendo la intuición artística, se seguirá convirtiendo la práctica de la interpretación en un fin en sí, además menciona Lang: cuando se convierte en un “cuerpo de conocimiento” “en cierto sentido es un cuerpo muerto, generalmente sobrecargado de terminología y hermenéutica interpretativa”.

Las premisas o fundamentos de la autenticidad son los hechos y las figuras relativas a la interpretación de la música antigua, que deben ser investigadas, confrontadas, coordinadas y reunidas en un sistema lógico global y unificado, de todo lo que se pueda saber de las interpretaciones históricamente auténticas. Sin embargo es muy necesario analizar todos estos datos, puesto que se puede caer en reconstrucciones mal hechas, pero al final lo único que hay que juzgar es los méritos musicales; el uso de cuerdas de tripa por los violinistas, vestimentas, violonchelistas que tocan sin soporte, saxofones sin la totalidad de las llaves, flautas primitivas y muchas otras más características que pueden hacer más original la presentación, pero no la interpretación, y junto con ella todos los aportes del instrumentista. El hecho es que la autenticidad histórica por sí sola no conducirá a una revitalización auténtica, sin una adición en cierto grado de los propios instintos y creencias artísticas del intérprete, crear dependencia de la fidelidad archivística puede ser el inicio del fracaso en la fidelidad a todas las intenciones artísticas del compositor y sus propósitos musicales.

La autenticidad es exigida en mayores proporciones para la música antigua, en el caso del saxofón, como instrumento de la primera mitad del siglo XIX, se relaciona con las cualidades del instrumento, las diferencias que el actual saxofón posee

---

<sup>13</sup> Op. Cit. Lang.pg. 212.

con el antiguo, por así decirlo, las cañas o lengüetas no eran lo suficientemente perfeccionadas, la aleación del metal mucho más rústica que provocaba una sonoridad, no diferente pero sí con menos cualidades que la reciente; hasta que verdaderos intérpretes del instrumento, no los clarinetistas que tocaban saxofón, investigaron sus cualidades y dificultades consiguiendo mejorar y aportar a la técnica, a la sonoridad, al registro, a la comodidad del instrumento.

En el medio donde se realiza esta investigación existe desconocimiento de las cualidades sonoras, del repertorio, de los estilos musicales por así decirlo “académicos”, y creen que el saxofón es el instrumento solamente del jazz, el latin jazz y de la música llamada “popular”, por esto es necesario que el intérprete se prevenga, ya que al presentar un repertorio que implique otra sonoridad, en un medio en que se está acostumbrado a la música que no implica técnicas modernas de composición es riesgoso. Por ello se ha escogido un repertorio como lo es el concertino da cámara de Jaques Ibert, elaborado en armonía cuartal, la sonata de Paul Creston, con la técnica de la pantonalidad y armonía cuartal, la pequeña pieza para saxofón, de Edward Zambrano, elaborada con técnicas serialistas, pantonales, y armonía de agregados; obras que son una pequeña muestra de sonoridades diferentes a la relacionadas con los patrones culturales y costumbres locales, música no común en el medio que podría defraudar, como se mencionó antes, las expectativas del oyente.

El objetivo final de la autenticidad es acercarse a la experiencia musical que los oyentes originales, no diferentes a la cultura de donde se creó y para la que se hizo la música a interpretar, pudieron apreciar, y no esforzarse por una imitación, por una alusión, por una idea o mentalidad que se quiera hacer en la música, expresado de otra forma una autenticidad inconseguible en la que quizá no se pueda impregnar las ideas del intérprete, impidiendo que estas se hagan una sola junto con las del compositor, y como consecuencia última dejar que el verdadero arte, el de la música, pase a un segundo plano, sabiendo que si no se consigue autenticidad en la interpretación, puede ser válido para el interprete, que sus sonidos sean convincentes, que ellos trasmitan, sean expresivos y que fundamentalmente sean arte, por lo demás el público se ajustará a ello disfrutando de la música. Todo artista contemporáneo re-crea en sus propios términos las obras maestras del pasado.

5.3.2.3 Estilo. La marca, las características que trascienden, que dejan huella, los aspectos únicos fijados en y por un acto humano es el estilo; la manera como un individuo quiere mostrar su labor, con lineamientos escogidos individualmente para expresarse y haciendo uso de rasgos característicos que lo identificarán ante los demás.

En el arte siempre han existido características propias de cada artista, de cada época, de cada lugar, y lógicamente, en la música como arte, no se ha dado la

excepción. Desde la música antigua hasta la actual, se encuentra identificada por rasgos propios de cada época y compositor, en ello están incluidos los métodos de tratar los elementos compositivos como lo es la forma, el ritmo, armonía, textura, melodía, estructura, etc. No es preciso adentrarse ni profundizar en los aspectos de cada época puesto que sería imposible, existen diversidad de escritos que ayudan a comprender las características de la música de la Edad Media, del Renacimiento, del Barroco, del Clasicismo, Romanticismo, en fin, y dentro de cada periodo se encuentran cantidad de compositores, unos mucho más relevantes que otros, que han sido estudiados para lograr comprender su música y sus características propias a la hora de componer, en otras palabras, comprender su estilo musical.

En la música del siglo XX, centro de esta investigación, el estilo es un tanto menos rígido que en épocas anteriores, y se hace difícil y de gran riesgo concluir o generalizar en un solo concepto las ideas de cada uno de los compositores, puesto que este siglo es de libertad, de rompimiento con todas las reglas, de emancipación, cada persona mira el mundo a su manera, expone y expresa sus propias ideas sin temor a que le sean refutadas, puesto que la libre expresión es casi que el centro del arte, lo abstracto es moda y por ello la música con todos sus componentes se hacen difícil de comprender, se persigue la creación de nuevos lenguajes por medio de variados elementos expresivos, haciendo que la música de esta época no sea uniforme, ni creada con parámetros rigurosos pero si ofrece diversidad de contrastes estructurales y formales.

En el caso de Paul Creston, compositor de la sonata para saxofón, es muy clara la libertad a la hora de crear, por encima del gusto musical del momento que no era muy uniforme al suyo, pues se prefería a los compositores vanguardistas, Creston siempre continuó con su propio estilo, con "La armonía de la creatividad" como se llama una de sus publicaciones. Toda su música está llena de energía, incluso se compara su música con la del compositor escandinavo Carl Neilson; y dentro de ella se puede percibir algo del misticismo que estudió, aunque sus melodías son muy bellas tranquilas en los lentos y vigorosas en los tempos más movidos; su música un tanto conservadora, con fuertes componentes rítmicos, y tonal en su propio estilo. La sonata para saxofón alto y piano es prueba de esto, con sus movimientos y carácter vigoroso, tranquilo y alegre, contrastantes características en sus movimientos, y todo esto con la explotación de todas las posibilidades de matices, sus adornos basados en los ornamentos barrocos, melodías con técnicas de composición modernas, como lo es la armonía cuartal, el pantonalismo, etc. que sin embargo no hacen que su música sea demasiado pesada, es más, podría decirse que aunque no es tonal, se percibe auditivamente ciertos elementos tonales en la melodía.

En Jacques Ibert, al contrario de Creston, si hubo influencia de su contexto musical del momento, su música posee el espíritu francés, aunque toma elementos del jazz en sus composiciones; todo su arte y estilo "se salva de la

prueba del tiempo, pues, antes que cualquier otra cosa es esencialmente clásico de forma. Pero ¡qué imaginación en el orden, qué fantasía en el equilibrio, qué sensibilidad en el pudor!”<sup>14</sup> ... y en verdad, todas estas características menores se ven manifiestas en sus obras de cámara que no dejan de ser auténtica tradición francesa. En su música se nota gran habilidad en el reparto de las sonoridades de las maderas y una refinada elegancia en el manejo de los ritmos, sutileza de juegos politoniales que crean densidad en sus composiciones; un lirismo lleno de energía, sentimiento, en ocasiones sensual y en ocasiones llena de humor. Su estilo está caracterizado bajo influencias del impresionismo y el neoclasicismo, de escritura elegante tanto en el discurso musical como el uso instrumental, con un gran sentido del ritmo y de la melodía que impresos en su estilo tan personal lo diferencia de otros compositores de su país.

En el caso de la *Fantaisie Italienne* existe una gran alusión a la música de este país, Italia, y tal vez deba su nombre al origen del padre de su compositor, el francés Eugène Bozza; aunque también se nota en la melodía y la armonía de la parte final, plasmadas cualidades sonoras impresionistas, por la misma razón que Bozza vivió en su juventud esta corriente del arte, además para esta época aun vivía Claude Debussy (1862-1918). Toda su música es muy virtuosa, prueba de ello son los doce caprichos para saxofón y la misma fantasía, los cuales reflejan la emancipación de la atonalidad y el modalismo como nuevas prácticas compositivas, música que está llena de escalas y arpeggios rápidos, resaltando un gran carácter y fuerza, sin dejar de lado la emotividad y tranquilidad que sus bellas melodías producen.

Por su parte la pequeña pieza para saxofón alto del maestro nariñense Edward Zambrano está llena de energía, un estilo alegre y fuerte compensan su excelente elaboración, un ritmo exquisito, melodías rápidas que piden una sonoridad brillante, todas estas características reflejan la personalidad de su creador y el gusto que este compositor tiene por el saxofón, como un instrumento capaz de expresar las más grandes destrezas y sutilezas.

5.3.2.4 Integridad estilística. Estos términos no son nada ajenos al tema de investigación, y se procurará darlos a entender con la mayor brevedad posible, puesto que el segundo de ellos es el tema tratado anteriormente. Ahora bien, si se habla de integridad se está refiriendo a la fidelidad, a la entereza, a la plenitud con que el intérprete trata una composición musical, al respeto por el discurso impregnado en ella; para esto se necesita de comprensión y conceptualización de la música, conocimiento en forma, estructura, contexto histórico etc. Cuando se habló de estilo se mencionó como los aspectos propios y característicos de un compositor que logran trascender, pero la persona quien posee esta obligación no es más que el intérprete, sujeto que bebe, como lo menciona el maestro José

---

<sup>14</sup> Guía de la música de cámara, François Tranchefort. Madrid, Alianza editorial, 1995, Pg. 714.

Guerrero Mora, “dominar los aspectos épicos, corrientes estéticas, formas, estructuras, elementos, maneras de interpretación, empleo de formulas melódicas o motívicas, armónicas, matices, particularidades de las técnicas de composición llevadas a una sumatoria de elementos, que pese a su variedad se unen en un mismo estilo y constituyen su personalidad”, cabe aclarar la del compositor.

En resumen, mantener las características estilísticas realizadas por un artista creador de música, de acuerdo a pautas, modelos y reglas que limitan y condicionan al ejecutante a respetar los lineamientos plasmados por él en su obra, Aunque se puede tener el inconveniente de no poder corresponder totalmente a las situaciones reales donde fue concebida la composición, debido a que en el campo de la interpretación todo queda sujeto a las situaciones temporales o momentáneas, puesto que así es la música, pero esto no implica que necesariamente que el estilo se descuide o deje de lado, por el contrario es obligación del artista trasmitirlo y trascenderlo.

“Perfeccionar el estilo es perfeccionar el pensamiento. ¡No hay solución para quien no acepte esta verdad!”<sup>15</sup>

5.3.2.5 Imagen estética. Para Heinrich Neuhaus la imagen estética no es más que la música misma, la materia sonora viviente, los discursos musicales con sus leyes, sus componentes, como la armonía, la polifonía, forma, estructura y el contenido poético y emocional. Que importante es comprender el discurso musical, entenderlo como un todo y a la vez enfocarse en cada una de sus partes, en lo mínimo, como una construcción que se hace ladrillo a ladrillo; observar cada detalle en la estructura, la forma puesto que la música vive en el cerebro, en la conciencia, en la imaginación y el sentimiento de cada artista, ella se radica en el oído y su esencia no debe estar influenciada por aspectos ajenos como lo es el instrumento ya que este forma parte del mundo exterior objetivo y por ello es necesario aprender a dominarlo, conocerlo y vencerlo para que así el artista pueda someterlo a su mundo interior.

Una correcta interpretación, no solo es agilidad, pureza de sonido, brío y un dominio perfecto de la técnica, todos estos son factores complementarios y de mucha importancia, por esto, para que la interpretación se convierta en arte es necesario conocer el contenido y mostrarlo, de manera clara, pero para ello hubo antes un gran trabajo de apropiación por parte del músico, un docente no puede enseñar sin antes haber aprendido; es tarea del artista tomar contacto con la obra, a tal punto que cuando se ejecute ella salga de su interior.

Apropiarse de la imagen estética de una obra se consigue tras un largo estudio, debido a que se necesita desarrollo intelectual, musical, artístico y claro está en un

---

15 El arte del piano, Heinrich Neuhaus, Madrid, Ed. Adelfas, 1985, pg.16.

dominio considerable del instrumento para que este no se convierta en un obstáculo a la hora de hacer música y así se encarne en la mente la esencia de la música, para tocar como un artista que trasmite, comunica inteligentemente, con sencillez y naturalidad las ideas y el discurso que el compositor a plasmado en su obra.

En conclusión, para Neuhaus, el artista debe estar encariñado hasta lo más profundo de su ser con la música, trabajar como un condenado que la ama apasionadamente junto a su instrumento, vencer las dificultades técnicas del virtuosismo musical y hacer vivir la imagen estética dentro de si para convertirse en un verdadero intérprete.

### 5.3.3 Compositores

5.3.3.1 Jacques Ibert. Era un músico secreto, no porque fuese un músico enigmático como si creara el misterio para ocultar su verdadera naturaleza. Ibert era la misma franqueza y actuaba a plena luz, pero su discreción, que venía de su gran pudor, lo obligaba a no confiarse desde el primer momento y revestía sus palabras de una noble modestia que, precisamente, le impedían construirse una personalidad, de hecho, sólo un resultado contaba para él: la emoción. La emoción que daba a sus partituras con la complicidad del intérprete, la emoción que la ejecución de la obra provoca en el oyente.

La composición y el estilo de Jacques Ibert, como su lenguaje, suscitan reflexiones opuestas. Se dice de él que es tradicionalista, sin embargo, manifiesta que le gusta hacer lo que otros músicos no hacen, hasta burlarse de las reglas establecidas. Sin parecerlo se ríe de las modas y de las costumbres musicales, rompe con las conveniencias, lo que no le impide acudir a los grandes maestros del pasado y permanecer, aún así, profundamente original. Su conocimiento de todas las técnicas de composición, incluidos los procedimientos de vanguardia, no le incita a dar pruebas de una audacia evidente en sus obras, sino, con mayor habilidad, a disimular bajo formas seductoras todo lo que en realidad es de una indiscutible audacia. Su oficio musical es de amor al trabajo bien realizado, gusto por la creación, placer y deseo de agradar con su obra.

Jacques Ibert nació en París el 15 de agosto de 1890 y muere en 1962 en la misma ciudad, el hecho de haber venido al mundo en la capital francesa le permitió vivir desde su juventud acontecimientos que influyeron decisivamente en su destino. En 1908 Ibert renunció a sus estudios de piano y violín para dedicarse a la composición, la más difícil y la más completa de las expresiones musicales. En 1911 ingresó al Conservatorio Nacional de Música de París, se incorpora a los cursos de Émile Pessard, el maestro de armonía que ya ha formado, entre otros, a Gustave Charpentier y a Maurice Ravel. Un año más tarde, en 1912, ingresa a las clases superiores de contrapunto y fuga, su profesor, André Gédalge, uno de los más sorprendentes pedagogos que ha tenido el Conservatorio, descubre

rápidamente las excepcionales dotes de su alumno. Se interesa especialmente por él, así como por otros dos jóvenes músicos que, al haber dado pruebas de un talento semejante, van a disfrutar de las lecciones privadas y graciosas de su maestro: son ellos Darius Milhaud y Arthur Honegger. Con Gédalge y su otro maestro, Paul Vidal, en composición, alcanzaría los fundamentos técnicos de su arte, ajustando sus dotes naturales de escritura a las más estrictas normas del Conservatorio. La personalidad de Gédalge conformó el carácter y el temperamento musicales no sólo de Ibert y sus amigos, Arthur Honegger y Darius Milhaud, sino también de Ravel, Schmitt, Köchlin y Enesco. De aquel maestro obtendría el predominio de la línea melódica y el empleo de una forma musical sólidamente organizada, también la libertad aún en el rigor y un respeto de la regla aplicada sin abandonar la imaginación creadora. De esta excelente formación adquirida en la escuela de Gédalge Jacques Ibert conservará siempre su huella: "En la orquestación, dice él, me atengo al discurso suficiente de cada instrumento y le ofrezca satisfacciones al ejecutante".

Obtuvo el Premio de Roma en 1919 con su cantata *Le poète et la fée*. Entre 1920 y 1923 vivió en la capital italiana, tras su retorno a París despertó el interés de la crítica musical con su ópera-farsa *Angélique*, logrando así éxito internacional. Entre 1946 y 1960 ocupó el cargo de director de la Academia Francesa en Roma, viajó por Europa y América, en Estados Unidos asumió la cátedra de composición en el Berkshire Music Center de Tanglewood, de nuevo en París ejerció la dirección general de los teatros líricos franceses. Su producción musical, influenciada por el impresionismo, los modernos Ravel, Strawinsky, Roussel y el neoclasicismo, al amparo de Mozart, Scarlatti, Cuperin, Rameau, es bastante amplia en todos los géneros, su estilo es elegante dentro de una refinada instrumentación y un agudo sentido del ritmo y de la melodía que le han conferido un lugar de reconocimiento y aprecio como uno de los compositores franceses de mayor prestigio del siglo XX. Entre sus composiciones figuran, en primer lugar, notables poemas sinfónicos: *La ballade de la geôle de Reading*, *Noël en Picardie*, *Persée et Andromède*, *Escales*; asimismo deben mencionarse por su mérito obras como los ballets *Les rencontres* y *Diane de Poitiers*, la parte musical de la obra de Charles Vildrac *Le jardinier de Samos*, un concierto para violonchelo y orquesta de vientos, obras para piano y para instrumentos de arco, canciones, la ópera cómica *Le roi d'Ivelot*, las fantasías para orquesta *Féerique* y *Chant de folie*.

Desde su juventud Ibert se ha sentido atraído por el teatro y la música escénica. Siguió los cursos de Paul Mournet integrante de la Comedia Francesa y profesor del Conservatorio; escribirá entonces numerosas obras líricas a las que otorgó gran importancia a través de la voz y el texto, por estas razones tomó lecciones de canto que lo llevaron a conocer los secretos de la impostación de la voz y de sus posibilidades naturales, escribirá entonces una *Vocalización-Estudio* en forma de Aria destinada a su tratado didáctico *El arte del Canto* en que recopila, además, obras vocales de compositores contemporáneos, Bachelet, Delvincourt, Grovles, Roussel, Schmitt, Vierre.

Compuso Ibert, un cierto número de melodías ligeras, canciones callejeras o de Café-Concierto que fueron editadas inmediatamente; estas melodías al igual que sus piezas para piano le aseguraron el éxito siendo muy joven, pues así se ganaba la vida, además de acompañar al piano proyecciones cinematográficas mudas, sin embargo, al firmar estas piezas con el seudónimo de William Berty, Ibert parecía no tener deseos de reconocerles su autoría. De esta época provienen sus primeras melodías, Le jardin du ciel y Chanson, que no serán publicadas sino doce años más tarde por el renombrado editor Alphonse Leduc, que, luego, llegará a ser el principal editor de sus obras. Las melodías de Jaques Ibert forman un conjunto que permite descubrir un aspecto poco conocido de su producción, por el cual la música orquestal constituye el dominio de su elección. La melodía es un género que ha seducido a Ibert desde sus inicios, que la ha trabajado sobre todo en la primera etapa de su carrera, entre 1920 y 1930. Después de este período sus melodías hacen parte de su creación lírica, teatral, cinematográfica o radiofónica.

Jacques Ibert siempre mencionó su predilección por los instrumentos de viento. En 1934 escribirá su célebre concierto para flauta y en 1935 el Concertino da Camera para saxofón y la Sinfonía Concertante para oboe. Desde un punto de vista general, se observa en su obra frases que prosiguen el ritmo así como su justa acentuación, el lenguaje armónico está siempre concebido en torno de un centro tonal, aunque, a veces, numerosas alteraciones vengán a perturbar su estructuración. Su obra se halla determinada por el retorno al equilibrio aunque por momentos sometida a los impulsos del drama, su reacción pareciera ser en contra del atonalismo o el vanguardismo por su empleo del contrapunto compacto tejido en los viejos modelos de la tradición clásica alemana como elección de su neoclasicismo o a la manera de Albert Roussel, que se sirve con frecuencia de los viejos maestros franceses como Rameau o Couperin. En Jacques Ibert, su neoclasicismo es una manera nueva de reinventar la música, su estética es objetiva, su música posee sentido con la única ejecución de los valores musicales y las proporciones, aunque a ratos haya que entrever una dimensión irónica.

El anterior escrito de Jacques Ibert es un aporte del maestro José Guerrero Mora, docente del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.

5.3.3.2 Paul Creston. Son pocos los referentes acerca de compositores modernos como él, por tal razón es muy complicado realizar un acercamiento minucioso a su vida. Este compositor nació en New York en 1906 y muere en 1985, sus padres eran de origen siciliano, debido a esto su nombre original Giuseppe Guttovoggio, con el cual no es conocido sino con el seudónimo Paul Creston. Es un compositor precoz, casi que autodidacta por la misma situación económica de sus padres, en su primera visita a Sicilia aun era un niño el cual se emocionó por escuchar las canciones de este lugar despertándole pasión por la música; cuando vuelve a los



Estados Unidos a la edad de ocho años convence a sus padres de tomar clases piano y violín; ya para los catorce demostraba más habilidad que su profesor, sin embargo la difícil situación económica de sus padres lo obligó a dejar de estudiar a los quince años para ayudar a la economía de su familia. Trabajando como mensajero, posteriormente en un banco y en compañías de seguros, labores que alternaba con estudios tan variados como lenguas extranjeras, misticismo, piano y composición; debido a tantas ocupaciones Creston solía practicar el piano y componer en las madrugadas.

El primer trabajo como músico lo obtuvo en 1926, como organista en un teatro donde se exhibían películas mudas, labor que desempeñó hasta 1929, cuando se introdujo el sonido a las películas. Después en 1934 ganó un trabajo en la iglesia de St. Malachy's, en New York cargo que ocupó durante treinta y tres años, hasta 1967; pero en 1940 fue aceptado como profesor de piano y composición en la Cummington School of the Arts de Massachusetts y durante esta época compuso varias partituras para radio y televisión por las que obtuvo diversos premios, incluyendo el de los críticos de New York por su primera sinfonía, una vez publicadas varias de sus obras Creston ganó dos becas del Guggenheim.

Los años cincuenta fueron sin duda una gran época llena de creatividad, pues en este tiempo publicó más de treinta composiciones nuevas, aumentando así su fama internacional y siendo su música la más interpretada, junto a la de George Gershwin y Samuel Barber, en el extranjero.

Desde 1956 hasta 1960 ostentó el cargo de presidente de la Sociedad de Compositores y Directores Americanos, además su trabajo como profesor le dio la oportunidad de establecer sus teorías de la música en sus libros "Los principios del ritmo" escrito en 1964 y "La armonía de la creatividad" en 1970. Sin embargo sus últimos años no fueron de tanto éxito, ya que a finales de la década de los sesenta su música no tuvo mucha aprobación y empezó a caer en el pesimismo y la oscuridad, perdiendo preponderancia en el hecho de que para aquella época daban más relevancia a la música de compositores jóvenes y vanguardistas, lo que lo afectó mucho, pero no lo suficiente para dejar de lado su gran estilo compositivo, el cual siguió trabajando. Una vez retirado de sus labores docentes, Creston se marcha a residir en las afueras de la localidad californiana de San Diego hasta su muerte, tiempo durante el cual estuvo firme en sus labores compositivas pese a la dirección que la música había tomado para ese entonces, prueba de esto es el estreno en 1982 de su sexta sinfonía escrita para órgano y orquesta y otras obras más para piano estrenadas en 1983.

El final de sus días llegaría tras un cáncer diagnosticado en 1984, un año antes de su muerte, enfermedad que desafortunadamente no pudo superar.

La música de Creston está llena de energía y un brillante estilo, también es un tanto conservadora pero acompañada de un fuerte componente rítmico. Entre su trabajo compositivo más destacado se puede mencionar: seis sinfonías, un

concierto para marimba y orquesta, dos conciertos para violín, un concierto para dos pianos, uno para acordeón, una fantasía para trombón y orquesta, además escribió unas excelentes variaciones sobre un tema de Eugène Goossens, el compositor inglés reconocido por que en su música se veía una especie de puente entre la nueva época de la música inglesa y las tendencias más señaladas en la música europea. Muchos de sus trabajos se encuentran inspirados en la obra del poeta estadounidense Walt Whitman, quien era aficionado a la ópera, hecho que se vió reflejado en sus escritos poco acogidos por el público.

Además de obras para coro, una misa, música religiosa, obras para escena, composiciones para orquesta de cuerda, para percusión, etc. Creston mostró un gran aprecio por un instrumento en especial, el saxofón, para el cual compuso en 1939 "Sonata", para saxofón alto y piano, posteriormente "Concerto" para saxofón y orquesta o banda, obras que estrenó el saxofonista Cecil Leeson; además compuso una rapsodia para saxo alto, escrita para el prestigioso saxofonista Jean-Marie Londeix. Estas tres obras son muy famosas entre los saxofonistas clásicos, por su elevado nivel de exigencia, por las bellas melodías, por la perfecta estructuración y por el virtuosismo impregnado en ellas.

Entre los alumnos destacados tras la notable labor docente de Creston, están Charles Roland Berry, los jazzistas Rusty Dedrick y Charlie Queener y el compositor John Corigliano quien sin duda alguna es el más distinguido de sus alumnos.

5.3.3.3 Eugène Bozza. Compositor francés nacido en Niza el cuatro de abril de 1905 y fallecido en Valenciennes en 1991, de madre francesa y padre de origen italiano. La obra que Bozza deja catalogada es considerable, en ella muestra un gran interés por la música de cámara; entre 1923 y 1924 compone "Nocturne pour le lac du Bourget" para violín y piano, puesto que en ese entonces contaba con 19 años y acababa de iniciar la carrera de violinista concertista internacional, labor que deja de lado seis años más tarde para dedicarse a componer y dirigir, mostrando grandiosos resultados que se reflejan en el logro obtenido en 1934, donde obtiene el gran premio de Roma con su cantata "La leyenda de Roukmani" obra que tubo buena acogida.

Otras composiciones de gran importancia son sus obras: "Rhapsodie nicoise" para violín y piano, "Cantata del cementerio", cinco canciones nicensas, varias fantasías italianas; en homenaje a las "Gueules noires" y al país minero compone "Canto de mina". Además en 1936 escribe, "Aria" para saxofón alto, obra que sería muy interpretada entre los saxofonista del momento, en 1937 el gran Marcel Mule atraído por la música de este compositor estrena "Concerto", posteriormente en 1944 Bozza publica "Improvisation et Caprice" para saxofón solo.

Durante su larga visita a Roma su centro compositivo es el violín, de vuelta a Francia es nombrado en la ópera cómica como director de orquesta. En 1950 es

enviado a Valenciennes para la reorganización del conservatorio, ciudad que encontraría un gran ambiente y una muy buena orquesta con la que trabajaría hasta su muerte en 1991.

La mayor parte de sus obras como sinfonías, oratorios y música de cámara la compuso entre 1950 y 1991, época en que era común encontrar en los programas de los espectáculos una obra de Bozza, entre composiciones de Saint-Saens, Beethoven, etc.

5.3.3.4 Edward Nilson Zambrano. Músico Nariñense, nacido en Ancuya – Nariño el 1 de julio de 1975, su amor a la música lo encuentra en su pueblo natal en donde hace parte de la banda municipal, con el afán de perfeccionarse cada vez mas busca nuevas visiones y técnicas interpretativas de su instrumento principal, el clarinete, viajando a la ciudad de San Juan de Pasto donde amplia su visión acerca del instrumento y descubre pequeñas formas de escritura y arreglos para banda, En el año de 1994 convencido de su amor musical se presenta en la Universidad del Cauca la cual lo recibe para que adelante sus estudios de música.

En la Universidad su mundo musical se amplía enormemente, conoce y hace parte de las agrupaciones existentes como son el Coro, la “Banda Sinfónica Unicauca” y la orquesta sinfónica. Interpreta varios conciertos solistas en el alma mater y en diciembre de 1999 presenta su recital de grado el cual le otorga el título de Licenciado en Música con énfasis en Clarinete.

Sigue un periodo de 6 años, donde además de laborar en el campo musical como director de Bandas, docente y clarinetista, asiste a varios talleres y estudios en el campo de arreglos musicales para banda, talleres de dirección y máster- clases de clarinete en la ciudad de Cali con el maestro Ivan Petruzziello, quien le inculca una técnica ya definida en este instrumento.

A finales del 2006 es admitido en la Universidad Nacional de Colombia para realizar una Maestría en Dirección Sinfónica, estudios que inician en febrero de 2007 y para lo cual tiene que desplazarse a la ciudad de Bogotá; en esta universidad aprende técnicas de dirección tanto para Banda como también para Orquesta Sinfónica y descubre el fascinante arte de la Orquestación. A tiempo de estudios de su Maestría, conoce personalmente al compositor nariñense Gustavo Parra, director de Orquesta, ganador en tres ocasiones del Concurso Nacional de Composición para Orquestas Sinfónicas del ministerio de cultura y profesor del área de composición en la Universidad Nacional de Colombia; a quien en reiteradas ocasiones le insistió para que le enseñe las técnicas composicionales de manera particular, el maestro Gustavo Parra le coloca una única condición para admitirlo, la cual era el estudio de por lo menos un año de orquestación intensiva, condición que le cumple, demostrándole al maestro Parra un interés y un afán constante de aprender. El maestro Zambrano inicia y termina los estudios

correspondientes a tres niveles de composición moderna y contemporánea en la academia particular del maestro Parra “GAPA” y tras estrechar lasos de amistad con el maestro se enfrenta posteriormente a realizar estudios intensivos de contrapunto y fuga escolástica.

A finales del año 2008 presenta su trabajo de grado con un concierto donde dirige la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional interpretando obras de los compositores Carl María Von Weber, Félix Mendelsson y Joseph Haydn, hecho que le permite optar por el título de Magister en Dirección Sinfónica otorgado por la Universidad Nacional de Colombia.

5.3.3.5 Herman Fernando Carvajal. Nacido en el municipio de Buesaco –Nariño el 8 de octubre de 1986, desde temprana edad se relaciona con la música gracias a su padre, quien interpreta la guitarra y además se desempeña como saxofonista en la Banda de dicho municipio. Mostrando un gran interés por tocar un instrumento de viento le es asignado a la edad de once años un clarinete, con el cual ingresa después de unos meses y bajo la batuta del maestro Pedro Antonio Dávila a la Banda municipal para desempeñarse como segundo clarinete. La curiosidad por el saxofón se hacia presente cada momento, por ello autónomamente se dedica a explorar el instrumento de su padre, tras un tiempo transcurrido pasa a tocar primer clarinete y algunas veces saxofón en la misma institución.

Una vez terminado el bachillerato continúa sus estudios musicales en saxofón, ingresando al Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño; allí es orientado por el gran saxofonista y maestro Juan Jairo Benavides, quien inculca disciplina y cantidad de conocimientos en la interpretación del saxofón; tras unos semestres recibe también clases de interpretación de clarinete con el maestro Edward Zambrano Y Semestres más tarde pasa a recibir sus clases de saxofón con el maestro Luis Eduardo medina con quien termina su carrera. A recibido clases magistrales de maestros como Luis Eduardo Aguilar, saxofonista y docente de la Universidad Nacional de Colombia, Víctor Cárdenas clarinetista Colombiano, Andrés Ramírez, docente de la Universidad del Cauca, Phillippe Berrod, clarinetista del conservatorio de París y constantemente muestra su trabajo interpretativo y técnico nuevamente al maestro Juan Benavides.

Durante su carrera se desempeño como estudiante destacado ocupando los primeros puestos en las calificaciones. Como saxofonista y clarinetista conformó agrupaciones de música colombiana y latinoamericana como Cielo Sur, Dos tiempos, el cuarteto de clarinetes Opus 10, el cuarteto de saxofones Buesax y el cuarteto de saxofones de la Universidad de Nariño; en el campo popular ha hecho parte de grupos de música andina y diversas orquestas de la ciudad de Pasto, también fue integrante de la Banda de la universidad de Nariño desempeñándose como concertino y en variadas ocasiones viajó a concursos a nivel nacional con diversas bandas del Departamento de Nariño, de la misma manera se ha

presentado como solista con algunas bandas musicales y ha realizado recitales de saxofón con acompañamiento de piano. Por otra parte ha dirigido por encargo la escuela de música “Sonidos de vida” de Túquerres Nariño y la Banda Sinfónica de la Universidad de Nariño. Su labor en bandas se complementa dictando talleres de saxofón y clarinete a escuelas de música en algunos municipios de Nariño. Su inicio en la composición es reciente y está orientado por el Maestro Edward Zambrano y Alfonso Dávila. Posee algunos estudios complementarios en dirección de bandas, en gramática de la música, composición y ensambles de bronces.

## 6. DISEÑO METODOLÓGICO

### 6.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN

La presente investigación está enmarcada dentro del paradigma Cualitativo puesto que pretende entender la realidad, explorando e induciendo al fundamento de la misma de manera dinámica, concibiendo la evolución a través de una búsqueda de intersubjetividad de los colaboradores.

### 6.2 ENFOQUE

La investigación se orientó desde el enfoque Histórico Hermenéutico o participativo ya que proyectó realizar un estudio analítico musical y contextual argumentativo del repertorio a interpretar en el recital de saxofón; además se aspiró identificar y relacionar estos parámetros con la parte práctica del instrumentista, quien será participante activo a la hora de interpretar el objeto de estudio que es construido en base a teorías que enfocan y orientan la investigación.

### 6.3 INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN

- Análisis de partituras.
- Entrevistas.
- Diario de campo.
- Observaciones.
- Referencias de audio.

### 6.4 INSTRUMENTO PARA EL ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN

Cuadro 1. Matriz de categorización. Ver siguientes páginas.

Fuente: esta investigación.

PREGUNTA ORIENTADORA	SUBPREGUNTAS	OBJETIVO GENERAL	CATEGORIAS	SUBCATEGORIAS	ITEMS ESPECIFICOS	INS. REC. INF.	FUENTE
¿Cómo perfeccionar la ejecución e interpretación del saxofón en las obras: Pequeña pieza para saxofón alto y piano de Edward Zambrano, Fantaisie italienne de Eugène Bozza, Concertino da Camera de Jacques Ibert, la Sonata de Paul Creston y las Cinco piezas breves contemporáneas de Herman F. Carvajal; a través del análisis musical y contextual argumentativo de las mismas?		Perfeccionar la ejecución e interpretación del saxofón en las obras: Pequeña pieza para saxofón alto y piano de Edward Zambrano, Fantaisie italienne de Eugène Bozza, Concertino da Camera de Jacques Ibert, la Sonata de Paul Creston y las Cinco piezas breves contemporáneas de Herman F. Carvajal; a través del análisis musical y contextual argumentativo de las mismas.	S A X O F Ó N	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Historia.</li> <li>➤ Descripción general: acercamiento al instrumento.</li> <li>➤ Principales intérpretes en el género.</li> <li>➤ Aproximación a principales compositores: obra (s) para saxofón.</li> <li>➤ Aspectos técnicos del instrumento.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ ¿Cuál es la historia del instrumento?</li> <li>➤ ¿Cuáles son las características generales del instrumento?</li> <li>➤ ¿Quiénes son los principales intérpretes del saxofón en el estilo del repertorio a estudiar?</li> <li>➤ Aspectos técnicos del instrumento.</li> </ul>	<p>Lecturas</p> <p>Observaciones</p> <p>Entrevistas</p> <p>Diario de campo.</p>	<p>Lecturas.</p> <p>Internet</p> <p>Profesores</p> <p>Libros</p>





	<p>¿Cuáles son los aspectos fundamentales de la interpretación a nivel conceptual y a nivel musical?</p>	<p>Profundizar en los aspectos fundamentales de la interpretación a nivel musical y conceptual.</p>	<p>I N T E R P R E T A C I Ó N</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Concepto de interpretación.</li> <li>➤ Autenticidad</li> <li>➤ Estilo.</li> <li>➤ Integridad estilística.</li> <li>➤ Imagen estética.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Interpretación.</li> <li>➤ Autenticidad.</li> <li>➤ Integridad estilística.</li> <li>➤ Estilo.</li> <li>➤ Imagen estética.</li> </ul>		
	<p>¿Cuál es el contexto histórico de los compositores y su trabajo musical con el saxofón?</p>	<p>Conocer el contexto histórico de los compositores y su trabajo musical con el saxofón.</p>	<p>C O M P O S I T O R E S</p>	<p>Contexto:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Histórico.</li> <li>➤ Sociocultural</li> <li>➤ Características generales de su vida y su música.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ ¿Cuál es el contexto histórico musical de los compositores?</li> <li>➤ ¿Cuál es su contexto sociocultural?</li> <li>➤ ¿Cuáles son las características de su música?</li> <li>➤ ¿Cuál es la relación con el instrumento en su música?</li> </ul>		

	¿Cuál es el contenido musical del repertorio a interpretar?	Profundizar en el contenido musical del repertorio a interpretar.	R E P E R T O R I O	<p>Análisis: Estructural</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Armónico.</li> <li>➤ Melódico.</li> <li>➤ Rítmico.</li> <li>➤ Morfológico.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Armonía</li> <li>➤ Melodía.</li> <li>➤ Registro.</li> <li>➤ Ritmo: tempo.</li> <li>➤ Morfología de las obras a interpretar.</li> </ul>		
--	---	---	--	---	---	--	--

## 6.5 ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN- REPERTORIO

6.5.1 Concertino da Camera para saxofón alto y once instrumentos. El primer movimiento, Allegro, de ritmos muy libres, desgrana las notas alegres de una fluida melodía. Una calma pasajera permite a continuación al solista dialogar con las cuerdas, antes de reanudar el impetuoso torbellino en el que las cuerdas y las maderas parecen enviarse mutuamente al saxofón. Al Larghetto central, bastante sombrío, pero no dramático, se encadena el final en 2/4, en una competición que mantienen dos temas y que acentúa un tercero confiado a los instrumentos de viento. Juego de destreza, enlaces rápidos y renovados de todos los instrumentos que, tras la cadencia del solista, recuperan hasta el acorde final, su violenta fuga.

Darius Milhaud, crítico musical, dijo por aquel entonces del Allegro: “Prodigio de vida, de alegría, de gracia, de equilibrio, es un logro completo. La instrumentación es exquisita y la parte solista de un virtuosismo que aturde”. Puede decirse que el saxofón jamás tiene en este Concertino ese papel cáustico y hasta provocador que con frecuencia se advierte en él en la música de Jazz. Lo que por otra parte es, en cierta medida, una lástima, pues nos gusta imaginar lo que esta habría podido ser si Jacques Ibert la hubiese escrito quince años después, a su regreso de Estados Unidos, donde tuvo numerosas veces la ocasión de familiarizarse con la auténtica música de Jazz, como lo acreditan algunas de sus grandes obras posteriores.

El origen de esta obra se halla después de unas vacaciones a orillas del mar, Ibert recibe en su casa de manera imprevista a un joven danés que dice haber abandonado a su familia para ir en busca del “compositor Ibert”. Se trata del saxofonista Sigurd Rascher que desea una obra original para su instrumento. Empieza por iniciar al compositor Ibert en el saxofón-alto y le hace descubrir rápidamente sus recursos y múltiples posibilidades técnicas y sonoras. Seducido el compositor, poco tarda en escribir para el saxofonista de Dinamarca un Allegro con moto que éste interpreta con éxito en el concierto del Tritón de Paris, el 2 de mayo de 1935. El éxito es tal que, que Ibert completa la obra con dos movimientos, un Larghetto encadenado a un Animato molto, y lo convierte en un Concertino da camera para saxofón-alto y once instrumentos que estrena en Barcelona Marcel Mule, en abril de 1936, con ocasión del XIV Festival de la Sociedad Internacional de Música de Cámara.

Como quiera que sea, el encuentro con el músico danés iba a revelarse muy provechoso para Ibert, quien muchas veces daría al saxofón un lugar de privilegio en sus obras, comenzando por El caballero errante, y componiendo para este instrumento hasta el punto de que en la actualidad los grandes saxofonistas del mundo entero poseen al menos una obra de Jacques Ibert en su repertorio.

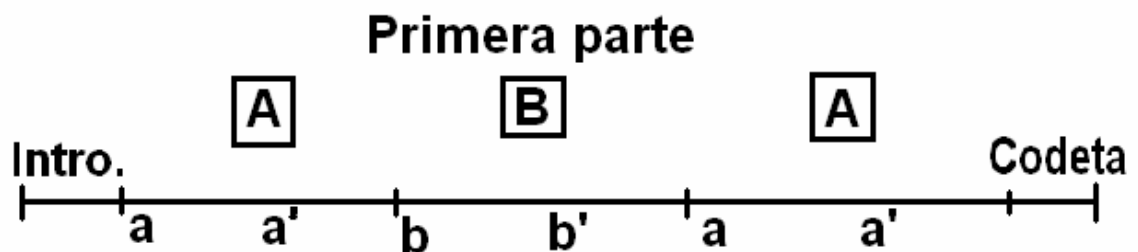
Antes de enfocarse en el análisis en profundidad de esta obra, se ha mostrado el anterior texto aportado por el maestro José Guerrero Mora donde él se ha referido y ha comentado aspectos relevantes acerca del Concertino da Camera.

El concertino da Camera es una de las obras cumbres del saxofón, posee un alto nivel de ejecución técnica-interpretativa y es, entre otras, una de las obras más famosas del repertorio “clásico” para este instrumento. En él Jacques Ibert expone su grandiosa creatividad y talento a la hora de orquestar e instrumentar, combinando el saxofón alto con once instrumentos entre los cuales están: corno francés, oboe, fagot, clarinete, trompeta, violines, violas y violonchelos; todos ellos impregnados de exigencias para la interpretación. Un estilo galante, melódico y rico rítmicamente propio de Ibert como músico francés está plasmado claramente en la obra, todos estos factores acompañados del uso de recursos pantonales donde convergen cantidad de tonalidades, armonías cuartales que en ocasiones invierte para dar sensación del uso de armonía triádica y variedad de cromatismos que dan un color único a la música y además la convierten en atonal.

Compuesto en tres partes a los cuales se llamará también movimientos para no crear confusión: Allegro con moto, Larghetto y Animato molto, donde claramente se nota que la segunda y tercera parte son unidas con un attacca, término que no se encuentra escrito en la reducción para piano y saxofón de la edición que es utilizada y la cual va a ser interpretada.

➤ Allegro con moto: un tempo rápido de negra igual 126, variadas síncopas, frases largas y el uso del registro en toda su extensión son factores que implican dificultad para la ejecución. La estructura formal de esta primera parte se enmarca dentro de una forma ternaria simple A-B-A, con una breve introducción y una codeta. La perfección de Ibert a la hora de unir las secciones es muy notoria, pues contrasta cada una de ellas de la mejor manera, plasmando un color diferente que adquiere valiéndose únicamente de la instrumentación; además, los climas son progresivos, dan más vida a la melodía y junto a una variedad de articulaciones presentes hacen más interesante la música. A grandes dimensiones el esquema formal sería el siguiente:

Figura 3. Estructura formal primera parte: Allegro con moto.



Fuente: esta investigación.

En medianas dimensiones y deductivamente se puede analizar cada una de las secciones del Allegro con moto: la introducción dura solamente ocho compases, plantea cambios de métrica entre 2/4, 5/8 y 3/4 y está construida con base a la armonía de Re cuartal y Fa# cuartal, con preponderancia de las cuerdas y la trompeta.

La parte A, escrita en compás de 2/4, posee una cuadratura que muestra simetría del contenido y está a su vez dividida en dos secciones: a, que inicia en el número 1 y a' que inicia en el número 3 y termina en el 5, antes de la corta reexposición del tema y la transición a B. En a, sección de 16 compases, se expone el tema principal a cargo del saxofón, el cual está lleno de sincopas que dificultan su ejecución y aunque la cuadratura es par no permite al intérprete respirar sino hasta el compás 11 de esta sección. Armónicamente se identifica como una región de Do cuartal.

La frase antecedente abarca los cuatro primeros compases y la frase consecuente los cuatro siguientes, todos ellos forman el periodo antecedente:

Figura 4. Periodo antecedente de a y tema principal.

The image displays two staves of musical notation in 2/4 time. The top staff is labeled 'Frase antecedente' and contains four measures of music. The bottom staff is labeled 'Frase consecuente' and also contains four measures. The two staves are grouped together under the heading 'PERIODO ANTECEDENTE'. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes beamed together. The key signature has one sharp (F#).

Fuente: Partitura Concertino da Camera, edición Alphonse Leduc.

Los siguientes ocho compases equivalen al periodo consecuente, el cual está diseñado en su cuadratura de la misma manera, excepto por el último compás que no reposa, sino por el contrario crea una conexión por medio de una elisión melódica que conecta a las dos secciones a y a'; convirtiéndose en el último del antecedente y el primer compás del periodo consecuente.

La segunda sección que se denomina a' no posee cuadratura melódica, por lo tanto no se detalla ni frase ni periodo antecedente y consecuente como tal, sino dos periodos amplificados de los cuales el primero, de 16 compases, muestra una

corta frase que contrasta con el movimiento rítmico llevado y también es el inicio del clímax en la parte aguda al cual se llega tras una secuencia de terceras menores cromáticas y una corta escala del mismo estilo. Por el contrario, el segundo periodo amplificado es tomado del tema principal y su clímax es desarrollado en el registro grave y progresivamente conducido hacia el agudo.

La frase contrastante de la que se habla y está presente en el primer periodo amplificado de a' es:

Figura 5. Frase del primer periodo amplificado de a'.



Fuente: Partitura Concertino da Camera, edición Alphonse Leduc.

El segundo periodo amplificado tiene una extensión de doce compases, en él se muestra el tema principal con mínimas variaciones y plantea gran dificultad ejecutarlo, puesto que necesita una buena reserva de aire para alcanzar a cubrir los diez compases que no permiten respiración, además la escala final se extiende hasta un La sobreagudo el cual implica ser cuidadoso.

En el número 5 termina el segundo periodo amplificado e inicia una corta re exposición a cargo de la orquesta, esta más bien puede ser vista como un recuerdo del tema con mínimas variaciones que a su vez se convierte en una transición hacia la parte B de este movimiento; toda esta transición sobre la base armónica de Do cuartal. El periodo de cadencia perteneciente a esta transición abarca los cinco últimos compases y lleva consigo un cambio de métrica a 3/4, además disminuye el movimiento armónico y lo desarrolla sobre Db, G y Db, alternando la trompeta, el corno francés y el saxofón, quien realiza un corto rallentando para dar paso a la parte B.

La parte B inicia exactamente en el número 6, con métrica determinada por el compás de 2/4 y de igual manera posee dos secciones: b, inicia en el número 6 y está conectada con la frase anterior del periodo de cadencia de A; por su parte b' inicia en el número 11 y en ella hay preponderancia de la orquesta.

La sección b es de textura homofónica y tiene una particularidad armónica, pues ella es trabajada tomando como base escalas disminuidas, menores armónicas y melódicas sobre las cuales construye la armonía cuartal. En esta sección se percibe un movimiento más lento, aunque siempre se mantiene el tempo primo, el acompañamiento es marcado por corcheas y los bajos realizan una figuración

sencilla de blancas realizando un acompañamiento tenido, todo tocado por las cuerdas.

Toda la parte B es monotemática, pero en algunas ocasiones recuerda el tema principal de la parte A, sus frases son irregulares y amplificadas. Los primeros once compases del número 6, que son parte de b, están desarrollados sobre la escala de Gm armónica, los siguientes catorce sobre la escala de D disminuido trabajando por enarmonía algunas de sus notas y los seis últimos compases del número 7 más los seis primeros del número 8 son basados en la escala mixta de Am melódica, a la cual le incluye en ocasiones un quinto grado bajo para crear más tensión.

En medianas dimensiones la sección b posee dos periodos amplificados, dentro de ellos frases de extensión irregular, el primero de estos se desarrolla desde el número 6 hasta dos compases después del 8, él tiene un movimiento rítmico más calmado, es exigente en afinación e implica una correcta dosificación del aire. El segundo periodo amplificado inicia tras una elisión melódica realizada en el número 8 y va hasta seis compases antes del número 11, en él la melodía presenta variedad de arpeggios mayores que implican el uso de la pantonalidad como técnica de composición, además muestra algunos cambios métricos de 2/4 a 3/4 y viceversa, el acompañamiento recuerda por cortos momentos el tema principal de A y está dispuesto de manera que crean un diálogo con el saxofón.

Seis compases antes de b' hay un corto puente que conecta a b con esta sección. En el número 11 inicia exactamente b', en ella se expone nuevamente el tema principal de la parte B, esta vez a cargo de la orquesta, por su parte el saxofón adorna esta sección tocando una variación melódica extraída del tema principal de A.

El primer periodo amplificado de b' es idéntico en la melodía al de b, el acompañamiento varía de manera sutil y el saxofón con su variación melódica apoya el ritmo y crea movimiento. Es importante para el solista digitar con precisión, articular en los lugares precisos, mantener un tempo constante, dosificar el aire y tocar tenuemente dentro del piano, pensando en la proyección del sonido sin que sobrepase la preponderancia de la orquesta.

El segundo periodo también amplificado de b' es entendido más bien como un periodo transitorio, tras un periodo de cadencia, hacía la parte A, pues en él se desarrolla de manera corta el tema principal, creando un contraste entre las partes y anticipando la reexposición. Este periodo empieza en el compás nueve del número 14, su base armónica inicial es Gb y de igual manera que el segundo periodo de b posee cambios en la métrica de 2/4 a 3/4 y viceversa.

Es interesante anotar que el compás quinto, sexto y séptimo de este periodo presenta una armonización poco usual, pues sobre el acorde de la menor en

segunda inversión Ibert involucra una escala de Gb mayor, este recurso, muy usado por los jazzistas en las improvisaciones, necesita dos escalas que en este caso son Gb y G disminuido escala de la cual sale el acorde de La menor de la siguiente manera:

Figura 6. Relación de escalas Gb y G dis.

The image displays two musical staves. The top staff, titled "Escala de Gb mayor", shows the G-flat major scale: G-flat, A-flat, B-flat, C-flat, D-flat, E-flat, F-flat, G-flat. The bottom staff, titled "Esc. de G disminuido", shows the G diminished scale: G, A-flat, B-flat, C-flat, D-flat, E-flat, F-flat, G. A box labeled "Enarmonía" (Enharmonicity) is drawn around the G-flat and A-flat notes in the top staff, and the G and A-flat notes in the bottom staff, illustrating that these two scales share the same set of notes.

Fuente: esta investigación.

En la figura anterior se muestra la relación entre las dos escalas y en los recuadros las notas del acorde de La menor, pues la regla según Jerry Coker dice que sobre toda dominante o escala mayor se puede involucrar la escala disminuida medio tono arriba.

En el numeral 16 el fagot muestra el tema principal de la parte A, luego lo toma el clarinete, pasando por el oboe quien lo entrega para finalizar a las cuerdas, el saxofón guarda silencio hasta el ingreso en el periodo de cadencia ocho compases antes de A. La melodía del saxofón en este punto es tomada del tema de B, mientras las cuerdas tocan el tema principal.

La reexposición o recapitulación es idéntica en la parte del saxofón, en el acompañamiento se muestran mínimos cambios de articulación y figuración y la extensión es la misma excepto que aquí no hay periodo de cadencia sino una codeta que concluye el primer movimiento Allegro con moto. Esta codeta es simétrica e inicia en el número 23, la dificultad de su ejecución radica en igualar los trémolos, en la articulación y en respetar las dinámicas propuestas por Ibert.

➤ *Larghetto*: pensado como un preludio para el siguiente movimiento, monotemático, de tempo lento negra igual 60, compás de 3/4, una melodía muy expresiva y en ocasiones melancólica, algunos intérpretes lo piensan como un blues donde la perspectiva y el sentir es personal del ejecutante y no colectivo. El inicio por parte del saxofón como solista en la dinámica piano implica calma, un poco de rubato puede ser involucrado por el intérprete teniendo en cuenta que la extensión de las frases no permite cortes y que al contrario necesita continuidad y



fluidez, esta sería la primera frase. Su estructura formal no es definida y se puede considerar como una forma libre.

En el número 24 aparece la orquesta acompañando con acordes densos, cuartales de E, F, Eb, Bb, B, F etc. y una corta región de C cuartal. Melódicamente el saxofón muestra elementos temáticos que van a ser trabajados y variados por disminución en el siguiente movimiento, aquí aparece la segunda frase que cubre ocho compases a partir del número 24, luego una frase de seis y nuevamente una de ocho, dando paso a un periodo donde la orquesta toca el tema, con cuadratura similar a la del saxofón, pasándolo por el oboe, las cuerdas y logrando un rico color que instrumental.

Un dialogo imitativo entre oboe- saxofón y clarinete-saxofón se presenta siete compases antes del Animato molto, movimiento siguiente que está precedido de una fermata que prolonga su sonido hasta la primera corchea, permitiendo a la orquesta y en este caso al pianista prepararse para realizar el attacca que une a los dos movimientos, logrando en este corto tiempo interiorizar en tempo siguiente.

➤ Animato molto: se asemeja a una forma sonata pero en reducidas dimensiones, su estructura formal es ternaria, posee dos unidades temáticas y además consta de un breve desarrollo, una cadenza y una corta coda.

Es un movimiento virtuoso, lleno de brío, articulaciones complejas para el saxofón, armónicamente la gran mayoría se mueve en la tonalidad de Gb y/o F# con la aclaración de que no hay centro tonal alguno. Una relevante característica es el contrapunto realizado al saxofón por otros instrumentos, quienes dan más riqueza melódica a la obra, pensando incluso que este movimiento tiene algunos elementos fugados.

La primera unidad temática es mostrada por las cuerdas en un gran forte y con la base armónica de E cuartal, este primer tema tiene orígenes en el preludio anterior y puede pensarse que aquí es trabajado por disminución. Melódicamente es muy punzante, incisivo, penetrante, de gran carácter y fuerza y estructuralmente muestra simetría en su cuadratura, prueba de ello es el primer periodo que inicia en el numeral 28 y se extiende por ocho compases sin importar los pequeños cambios métricos realizados, este puede ser considerado periodo antecedente.

El segundo periodo de la primera unidad temática, o también periodo consecuente, es amplificado a dieciséis compases, este inicia en el compás nueve del número 28 y parte de la base armónica de E cuartal y luego de Gb cuartal. La exigencia por su extensión es notoria, pues obliga al solista a no respirar antes de nueve compases, lugar donde se produce un dialogo entre el oboe y el saxofón. La melodía del saxofón termina en compás catorce, pero las cuerdas tocan una escala que conecta con la segunda unidad temática.

En el número 30 se muestra la segunda unidad temática, ella se extiende en dos secciones de dos periodos cada una, todos unidos por elisión melódica: la primera va del número 30 al 31 y la segunda sección inicia en el numeral 31 hasta el 32, con preponderancia del saxofón y resaltando el contrapunto realizado por el clarinete. Armónicamente las dos secciones se mueven sobre la escala de Gb que es la base sobre la cual se estructura la armonía cuartal, excepto en el final de la segunda donde Ibert trabaja con la escala de Fm armónica.

Aquí terminaría la exposición, parte que se denominará A, lugar donde se mostraron los dos temas principales sobre los cuales está construido el Animato molto, en adelante a partir del numeral 32 inicia una transición de 24 compases hacia el desarrollo, donde se muestra el grandioso trabajo realizado por Ibert con base en las dos unidades temáticas expuestas. Esta transición parte del segundo tema, pasándolo por diversos registros de la orquesta, acompañado de una escala cromática en las cuerdas y con silencio del solista. En el número 33 reaparece el saxofón haciendo alusión a la primera unidad temática y cinco compases más tarde recuerda el tema del preludio.

En el numeral 34, tras un corto rallentando, inicia el desarrollo con la aparición de la flauta tocando el primer periodo del tema uno, sobre la base armónica de E cuartal, mientras tanto el saxofón continúa con su movimiento melódico calmado que parte del tema del preludio que es de donde se origina la primera unidad temática.

Dos compases antes del número 35 toma el primer tema las cuerdas, tocándolo a manera de secuencia por extensión de cinco compases y sobre la armonía de D cuartal, ellas entregan la melodía al saxofón quien muestra el segundo periodo de la primera unidad temática pero en la tonalidad de Fb-E cuartal, realizando el mismo estilo de diálogos pero esta vez con los bajos.

Para el número 36 el saxofón toca una escala de Fb disminuida que se prolonga hasta un sol agudo donde se percibe un clímax lleno de sonoridad y brillantez, lo que comprueba la genialidad de Ibert en la organización, pues las sincopas mostradas en este punto fueron expuestas en el primer movimiento parte B. la melodía desciende y continua el clímax en el registro grave del instrumento.

Cuatro compases antes del número 38 se muestra nuevamente la segunda unidad temática, realizando una digresión de ella y compactando la melodía a manera de cierre, dando mayor tensión y logrando así un contraste con la cadenza que viene a continuación.

En el número 39 la flauta toca una rápida secuencia descendente de la escala de Do mayor, son cuatro compases que se convierten en una transición para la cadenza y en final del desarrollo o parte B. En el numeral 40 inicia la cadenza que está elaborada, en su primera parte, con base a la primera unidad temática, ella

no posee gran extensión, pero representa dificultad para la ejecución los intervalos escritos, la velocidad con que deben ser interpretados y el efecto de Slap pedido en algunas notas.

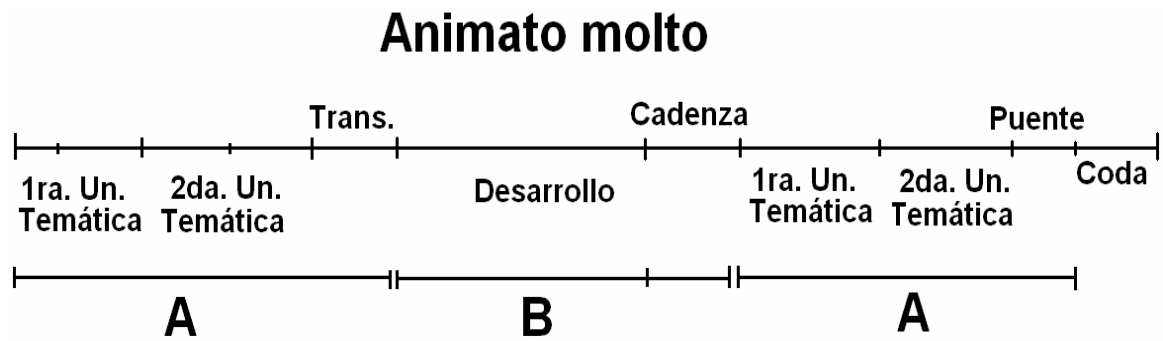
Armónicamente los primeros cuatro compases están en la tonalidad de F, los dos siguientes en C, luego alterna triadas de B y F, una secuencia rápida sobre la escala de C desemboca en unos violentos arpeggios de D disminuido y concluye con unas fermatas en F y Eb. Es necesario aclarar que esta armonía es real y para el saxofón es necesario transportarla, lo que complica las tonalidades en el instrumento.

Después de la cadenza, en el número 41 inicia la reexposición o parte A, esta vez con el saxofón tocando el primer periodo de la primera unidad temática en la misma tonalidad primaria de E, con la misma estructura cuartal. El segundo periodo, a la inversa del comienzo, es tocado por las cuerdas con base a la armonía de Gb cuartal, presentando los mismos diálogos en los cuales turnan la melodía entre saxofón y cuerdas.

Sin ninguna transición inicia inmediatamente, seis compases antes del número 42, la segunda unidad temática, con la misma extensión de dos secciones de dieciséis compases cada una, turnando la melodía entre cuerdas y saxofón, acompañados por un contrapunto del clarinete que adorna dando más color instrumental a la música. En el número 44 inicia un puente de doce compases hacia la coda, esta a su vez inicia tres compases antes del número 46, se mueve sobre la tonalidad de A y posee un periodo de cadencia final de cuatro compases, que es donde se percibe reposo. Este último periodo es de importancia para el saxofón, puesto que él es quien concluye con un arpeggio de F#, tonalidad transportada, sobre la cadencia final de la orquesta, que impregnada de la fuerza de la trompeta da gran sonoridad a este final.

El esquema de la estructura formal a grandes dimensiones para este movimiento es:

Figura 7. Estructura formal Animato molto.



Fuente: esta investigación.

Toda la obra puede ser pensada en su estructura formal como una composición a tres partes: Allegro con moto, que responde a una forma ternaria simple, Larghetto, que es considerado un prelude y Animato molto, que tiene características estructurales de la forma allegro de sonata o también llamada forma sonata, pero en reducidas dimensiones, por tal motivo se clasificará como una forma ternaria compuesta, cabe aclarar que el allegro de sonata tradicional es también una forma ternaria.

Es importante analizar la instrumentación de esta obra para conocer el carácter y el color instrumental impregnado en ella, ya que así se logra acercarse con mayor precisión a la interpretación en el formato reducido de saxofón y piano, puesto que es difícil contar con los recursos humanos y físicos necesarios para el montaje con todos los instrumentos.

6.5.2 Sonata para saxofón alto y piano. Compuesta en 1935 como Opus 19, es una de las obras más famosas del repertorio para saxofón, y por ello una de las más interpretadas, dedicada al saxofonista americano Cecil Leeson, a quien Creston acompañó en los años 30. Posee una duración aproximada de catorce minutos, por ello requiere resistencia por parte del intérprete; además, ella explota todas las posibilidades de matices del saxofón, desde el PP hasta un FF; y respetarlos o realizarlos debidamente es una clave para lograr en gran parte una correcta interpretación. En ella se utilizan los términos de agógicas y dinámicas con expresiones en inglés tales como:

- “Increase”: crescendo.
- “Increase slightly”: poco crescendo.
- “Less loud”: menos fuerte.
- “Increase gradually”: crescendo progresivo.
- “Diminuendo quickly”: diminuendo rápido.
- “Hold back”: retener, ceder.
- “Hold back slightly”: retener ligeramente.
- “Softer”: más suave, no sólo refiriéndose a la intensidad, sino también al color.
- “Gradually fading away”: desvaneciéndose gradualmente hasta desaparecer.
- “Crisp”: crujiente, vivo, preciso.
- “Regain original pace”: recobrar el paso, la velocidad o tempo original o tempo primo.
- “Sharply”: repentinamente, mordazmente.
- “Smoothly”: igual, parejamente.

La complejidad para ejecutar esta obra hace necesario que el saxofonista y el pianista posean un considerable dominio técnico-interpretativo de su instrumento, ya que ella puede ser considerada un dúo concertante, por la gran dificultad planteada por el piano y por la exigencia en afinación, fraseo, registro y velocidad en la digitación del saxofón.

Toda la sonata es rica rítmicamente, en especial el primer y último movimiento, donde los elevados tempos permiten resaltar aun más este aspecto; a menudo, el oyente percibe pulsaciones diferentes a las del compás escrito, pues la presencia de hemiolas desplaza los acentos, como es el caso del primer movimiento, escrito todo en compás de cuatro cuartos, donde a partir del compás 43 hasta el compás 51, el compositor utiliza acentos que transforman la métrica de cuatro tiempos, generando así la impresión de estar a dos, tres e incluso cinco cuartos, sin necesidad de realizar cambio de compás, de la misma manera se crea esa sensación en los compases 86 hasta el 95 y nuevamente en el compás 103 hasta 117 que es casi el final del movimiento. Con ello se demuestra el gusto de Creston, de jugar en relación con los matices que en este caso son los acentos, realizando cambios de métrica sin necesidad de alterar el compás. También es necesario resaltar la impresión de estar trabajando en compás ternario, como lo es doce octavos; presente en el desarrollo de uno de los temas y de lo cual se hablará posteriormente, puesto que en el compás 72 hasta el 77 se realiza el trabajo motivico valiéndose de tresillos de corchea en la melodía del saxofón.

Para el segundo movimiento, escrito en compás de 5/4, se genera la sensación de cambió métrico de una manera muy sutil, casi imperceptible, puesto que con el cambio de acordes realizados en el piano y la longitud de las frases se da esta impresión. Rítmicamente no tiene mayor complejidad, pero es de resaltar que el saxofonista debe mantener el tempo constante, además es importante y necesario que los dos intérpretes tengan un buen sentido y dominio de la subdivisión.

Compuesta en tres movimientos, como la mayoría de sonatas clásicas y románticas, cuyo carácter está marcado en las indicaciones que aparecen en el inicio de cada uno de ellos: *With vigor*, que traduce con vigor, para el primero; *With tranquility* o con tranquilidad en el segundo y *With gaiety* o con alegría para el tercero; todas estas indicaciones son esenciales para el intérprete. La técnica de composición usada, a grandes dimensiones, es la pantonalidad, con la mezcla de elementos cuartales y tríadicos, con algunos recursos modales, cromáticos y armonías agregadas, por estas causas pertenece a la música atonal.

➤ Primer movimiento: posee tres partes: A-B-A', escrito todo en compás de 4/4, invita al intérprete a mostrar la música con fuerza y carácter desde la primera nota, un tempo de negra igual 126 y los insistentes acentos corroboran esta afirmación, además aquí se realizan fluctuaciones de tiempo importantes. Melódicamente posee dos temas, llamados también unidades temáticas, que

están desarrollados dentro de una estructura formal ternaria, acercándose analógicamente a la estructura de la forma sonata pero en reducidas dimensiones, pues la parte B se asemeja a un desarrollo, la parte A' es una reexposición con algunas variantes y la coda son características que permiten esta comparación.

Todo este movimiento y el tercero poseen gran cantidad de mordentes, ellos son importantes para el carácter, estos en ningún caso deben tocarse antes del tiempo, ya que están concebidos para que se toquen en el tiempo justo como en el estilo Barroco, además no deben exagerarse para no hacer pesada la frase.

La primera unidad temática es mostrada en un periodo de ocho compases, cuenta con frase antecedente y frase consecuente, de cuatro compases cada una; y se conecta con la segunda unidad temática a través de un corto puente transitorio que inicia en el compás 9 y se extiende hasta el compás 13 que es donde se expone el segundo tema, este puente posee secuencias sobre la tonalidad de Db, con cromatismos en el acompañamiento, un dialogo entre saxofón y piano y melódicamente realiza una disolución del tema, prolongándolo en tensión hasta la segunda unidad temática; así Creston crea un bello contraste del primer tema que es muy cuadrado con el segundo que es más libre y amplio en la exposición.

El segundo tema inicia en el compás 13, tras un breve retardando, con tres corcheas de antecompás, extendiéndose hasta el compás 27 que es el punto donde termina la exposición o parte que se denominó A. El contraste en dinámica es muy importante, el primer tema se centra en un forte, por el contrario el segundo se fundamenta en el piano y en un movimiento melódico rítmico más lento, sin disminuir el tempo primo.

La dificultad del saxofón radica en estabilizar la velocidad de aire para mantener la intensidad sonora dentro del piano, en un registro donde realizarlo es complejo. El acompañamiento se complica en la ejecución de cantidad de back ground, que son grupos de notas que conforman una de las caras tridimensionales de la música:

Figura 8. Ejemplo de back ground, compás 25.



Fuente: partitura de Sonata, edición Shawnee Press.

Esta segunda unidad temática posee tres frases, de simetría irregular pero con cuadratura par, de las cuales las dos primeras muestran la melodía utilizando el saxofón y la tercera que es más bien un pequeño interludio, está a cargo del piano: la frase uno va del compás 13 al 16, a partir del mismo 16 inicia la segunda extendiéndose hasta el compás 22, la cual contiene como célula rítmica tresillos de corchea y por último la tercera frase inicia con una elisión melódica en el compás 22 y se extiende hasta el 27, que es exactamente donde termina la parte A.

La parte B inicia en el compás 27, con un puente transitorio que va hasta el compás 33 donde realmente inicia desarrollo, aquí es necesario mentalizar la producción de un sonido ancho por parte del saxofón. Este puente se basa en el material del primer tema, está trabajado a manera de secuencias de semicorcheas y representa dificultad para el saxofonista realizar la articulación y las ligaduras escritas, claro está sin dejar de lado las notas.

El desarrollo, que es muy moderado, empieza en el compás 34 con la primera unidad temática, la cual varía al involucrar secuencias, nuevas dinámicas y por supuesto al aumentar la extensión, gran parte de la melodía está sujeta a la frase consecuente del tema uno y es en este punto donde se empiezan a notar cantidad de acentos que dan la impresión de variar la métrica llevada. El orden en la estructura es notorio, pues el desarrollo no combina los temas, sino que los trabaja en el mismo orden de formal de la exposición o parte A. Los diálogos siguen haciendo presencia como es el caso de los compases 41 y 42, lugar en el que las bordaduras tocadas por el saxofón son imitadas por el piano. Toda esta sección del tema uno se basa en la dinámica F y FF, con insistentes estacatos y creando una tensión y un clímax que reposa en el inicio del segundo tema.

Tras un sutil retardo en el compás 56 empieza a ser desarrollado el tema dos, esta vez a cargo de piano, realizando la misma ornamentación que se apoya en los back ground, los cuales rellenan el espacio libre en las notas largas de las frases y

por ende son los que plantean dificultad para el pianista. En el compás 61 sobre un pedal de Db el piano realiza un pequeño puente en el que varía la textura rítmica y sonora, convirtiéndola en polifónica; este tiene la función de entregar la melodía al saxofón en el compás 65, lugar donde el solista continúa con el desarrollo.

Esta sección del desarrollo no posee gran complejidad en cuanto a su estructura melódica se refiere, ya que el tema dos está casi que en sus mismas raíces y las variaciones realizadas en la melodía son mínimas. Cabe resaltar la reducción de tempo que se puede realizar en el compás 72, esto contribuye a dar más sutileza y por ende belleza a la melodía; el tempo primo se recupera gradualmente a partir del compás 80, y esto da paso a la reexposición o parte A'.

A' inicia en el compás 86 después de un corto retardo, ella posee una particularidad con respecto a la estructura formal, pues lo más obvio en la reexposición de una forma ternaria sería mostrar nuevamente las dos unidades temáticas, pero en este caso, por las cualidades melódicas del tema dos, el compositor ha escogido solo el tema uno para que sea el que se reexponga y además que de paso a la coda y final del movimiento. Otra característica importante de esta parte es la manera como Creston trabaja A', ya que comparando el tema uno desarrollado B con A' se encuentran algunas similitudes y lo más esperado por el oyente podría ser que el tema sea mostrado en su originalidad como en A, además aquí incluso se observan elementos de desarrollo temático que lo que buscan resaltar la melodía.

Esta reexposición inicia con la frase consecuente del tema uno, hasta el compás 95 donde la frase antecedente es muy clara. Representa dificultad para el saxofonista afinar, estabilizar y controlar el sonido en el sol sobreagudo presente en el compás 103, esta nota es importante para resaltar un clímax generado por altura, por ello es necesario y recomendado anticipar mentalmente el sonido e incluso se podría alargar ligeramente el fa precedente y no respirar en el silencio anterior al sol, esto ayudará a lograr con menor dificultad la emisión de este sonido.

El clímax en esta parte se produce por la insistencia del motivo de la frase consecuente del tema uno, es indispensable resaltar claramente todos los acentos escritos, además buscar que la digitación sea limpia, controlada en la velocidad y sobre todo clara, todo esto acompañado de una fuerte articulación.

Un puente parecido, no por la armonía, al que une las dos unidades temáticas en la parte A conecta esta vez a A' con la coda, en el hay secuencias imitadas por los dos instrumentos y de igual manera que en el primero se presenta una prolongación y disolución del tema.



La coda es perceptible desde el compás 118, se desarrolla con una secuencia de semicorcheas que pasa del piano al saxofón dos veces, todo con estilo imitativo y termina en un fa agudo sobre la dinámica FF, nota sobre el cual el piano realiza una cadenza que culmina en el acorde de Mi maj7.

Todo el primer movimiento se enmarcaría dentro de una estructura de forma ternaria compuesta más una coda y el esquema gráfico en grandes dimensiones es:

Figura 9. Esquema formal del primer movimiento en grandes dimensiones.



Fuente: esta investigación.

➤ Segundo movimiento: como la mayoría de las sonatas clásicas y románticas este movimiento también es lento, debe ser interpretado con tranquilidad, dominar y tener clara la subdivisión para lograr estabilizar el tempo de negra igual a 66. Los acentos demarcados por el compás de 5/4 no son los acentos propios que se sienten realmente en la melodía, por ello en la mayor parte del movimiento no es notoria la métrica de 5/4.

Para este movimiento conviene volver a una interpretación más interior, pues su melodía expresa un sentimiento de calma y tranquilidad, sugerido por una escalera melódica simple, acompañada de una armonía ternaria regular, que en gran parte son acordes mayores característicos de la técnica compositiva utilizada que es el pantonalismo. Por el carácter de la melodía es necesario prestar especial atención a la afinación, una buena ayuda para esto es impregnarse de la armonía tocada por el piano.

Podría clasificarse este movimiento como una romanza, ya que es monotemático y además escrito en una sola parte, la cual consta de tres elementos que parten del tema más una codeta, es necesario aclarar que estos elementos no son variaciones.

En grandes dimensiones la estructura formal sería ordenada como -a-a'-a''-, y se escoge letras minúsculas para no crear ninguna confusión en el lector con respecto a movimientos que son más extensos y por eso necesitan una nomenclatura más grande.

El primer elemento -a- se extiende del compás 1 hasta el 14, él es interpretado en primera instancia únicamente por el piano como solista durante siete compases, en él se muestra el tema principal que va a ser imitado de la misma manera por el saxofón en los siguientes siete compases, es este el fin del primer elemento estructural, donde se genera un corto reposo. Una característica armónica de estos compases es la progresión pantonal escogida, ya que partiendo de cada uno de los grados de la escala de La mayor Creston los transforma todos en acordes mayores, convirtiéndolos a cada uno de ellos en dominante, pues esta es una manera de escoger la armonía sobre la cual se crea la melodía, en otras palabras el principio de la pantonalidad.

A partir del compás 15 la parte del piano se vuelve más activa, aumentando las texturas sonoras, rítmicas y reiterando el tema, es aquí donde inicia -a'-, en este lugar el saxofonista puede tocar con más intensidad, conduciendo progresivamente la melodía hacia el clímax.

La melodía asciende cada vez más, pidiendo más sonoridad en los dos instrumentos, es necesario para el saxofón proyectar el y enriquecer el sonido valiéndose del vibrato, el cual debe ser controlado pero profundo e incisivo. El punto más sobresaliente, esplendoroso y grandioso se realiza en el compás 27, la parte más aguda de la melodía, donde se genera una tensión agradable y vibrante, que condiciona al oyente a esperar el reposo.

En el compás 31 se realiza un corto puente de cuatro compases, de estilo imitativo, el cual tiene la función de conectar -a'- con -a''-, además baja gradualmente la tensión e induce al oyente al reposo.

En el compás 35 inicia -a''-, esta vez disminuyendo la textura sonora y asemejándola, primero al inicio de -a'- y posteriormente a la de -a-, suavemente la lleva hacia un reposo que se percibe muy lentamente, hasta llegar a los tres últimos compases, donde inicia la codeta, es este el tercer elemento.

Esta codeta refleja tranquilidad, gran cantidad de acordes mayores son superpuestos sobre un pedal armónico de La mayor, ellos van por movimiento contrario de la melodía, la cual es conducida ascendentemente pero disminuyendo la intensidad hasta el punto más sutil del movimiento, el acorde final de La mayor, sobre el cual el saxofón toca un C# con un sonido pianísimo que debe desaparecer imperceptiblemente.

➤ Tercer movimiento: aquí el intérprete debe reflejar la indicación “crisp”, impregnando en la música un carácter y un estilo vivo, crujiente y sobre todo preciso, pues el compositor sugiere tocar con alegría el discurso. Este movimiento está escrito en compás binario de 2/4, posee un elevado tempo de negra igual 160 que implica desde el inicio dificultad para la digitación y el ensamble, armónicamente y en grandes dimensiones se basa en la técnica pantonal y sobre ella combina elementos triádicos y cuartales.

En este movimiento el auditor percibe a menudo pulsaciones diferentes a la del compás de dos tiempos, por ello es necesario e importante que tanto el saxofonista como el pianista se aseguren de marcar con suficiente vigor estos acentos, percatándose de que no se está acentuando otras notas que se encuentran en los tiempos fuertes del compás.

Rítmicamente es relevante mantener siempre el mismo tempo, excepto en el compás 285 que es el final de la obra, donde la parte del piano interrumpe una interpretación metronómica, puesto que la partitura sugiere retener ligeramente. La realización correcta de todos los matices, los acentos, los mordentes y en general toda la articulación le da más forma al movimiento y esto a su vez ayuda al instrumentista a acercarse interpretativamente al discurso musical plasmado en la melodía.

Morfológicamente este movimiento se encierra dentro de una estructura formal de rondó a siete secciones, aclarando que no responde al esquema del rondó tradicional de siete secciones A-B-A-C-A-B-A, sino a una estructura de organización formal como es A-B-A-C-A-D-A-codeta. La letra A hace referencia al estribillo, como sección que se repite a manera de reiteración melódica del tema, por su parte las otras secciones B, C y D son clasificadas como coplas, las cuales pueden cambiar de tema contrastándolo con el del estribillo.

Este rondó no posee introducción, por tal razón inicia exactamente con la exposición del estribillo, denominado sección A, el cual es interpretado por el saxofón sobre un fluido acompañamiento que presenta características parecidas al del bajo continuo del Periodo Barroco. Este estribillo tiene gran cantidad de acentos y sincopas, además mordentes que deben tocarse como un chasquido de dedos, de manera rápida pero controlada, con una digitación limpia y en tiempo preciso; ellos poseen tres características funcionales básicas como son matiz, duración y ornamentación. Con respecto a los acentos, ellos son producidos mediante un aumento súbito de la velocidad del aire y no con un golpe de lengua más duro, ya que si aumenta la velocidad de aire aumentará de manera natural la intensidad del ataque de la lengua, por este motivo es preponderante mantener un apoyo diafragmático muy firme.

Como en toda la obra, pero especialmente en el primer y último movimiento, la articulación debe ser ligera y vigorosa, el estacato debe ser corto, pero no tanto

como para cortar las frases o hacer imperceptibles algunas notas. También hay que prestar atención al gran número de indicaciones de matices que animan el movimiento, pues Creston busca contrastar pasajes pianísimos con partes explosivas a través de crescendos súbitos.

Armónicamente el primer estribillo es una región, a grandes dimensiones, de Re mayor, pensado pantonalmente, combinado algunos acordes cuartales con tríadicos, e incluso trabajado con algunos elementos modales de Re jónico. Esta primera sección se extiende hasta la primera corchea del compás 39, donde el piano inicia una corta transición de 6 compases hacia la primera copla. Hay que prestar especial atención a la escala final de Eb para el saxofón, ya que el elevado tempo puede contribuir a realizar una articulación y digitación sucia e inentendible.

La primera copla, denominada B, inicia exactamente en el compás 45, es melódicamente más tranquila, pero esto no implica de ninguna manera que el tempo deba reducirse, ya que al igual que en todo el rondó, los instrumentistas deben pensar el tempo hacia adelante para no desestabilizarlo por el agotamiento físico. Para lograr un buen fraseo es necesario realizar correctamente las ligaduras, ser preciso con la figuración rítmica escrita y mantener la dinámica especificada. Esta copla finaliza en la primera corchea del compás 74, donde el piano realiza un breve puente de dos compases hacia el estribillo.

El estribillo o sección A es reiterado nuevamente en el compás 76, esta vez a cargo del piano, con una intensidad sonora media, mientras tanto el saxofón adorna con una secuencia melódica que en la primera sección o primer estribillo fue realizada por el piano. Armónicamente y con respecto al primero es descendido medio tono, posteriormente, a partir del compás 88 es subido un tono, todo tomando como referencia el primer estribillo. Melódicamente son muy pocas las variantes hechas, más bien lo que cambia es el color instrumental y la textura sonora, puesto que Creston varía el estribillo turnando y realizando diálogos melódicos entre los entre los dos instrumentos.

Este estribillo A termina en la primera corchea del compás 105, lugar donde el saxofón realiza un puente de cuatro compases que dará paso a la segunda copla. Es importante que el piano acentúe con gran fuerza los acentos de los compases 103 a 105, ya que esto da más carácter al fin del segundo estribillo y además proporciona mayor contraste entre las secciones, tanto melódico, armónico y de textura sonora, factor característico de la música de Creston.

La segunda copla es denominada C, ella inicia en el compás 110 con anacrusa, nuevamente se reduce el movimiento ritmo-melódico del saxofón sin reducir el tempo, pues la melodía se basa en negras y algunos tresillos de negra. Esta sección va hasta el compás 159, por tal motivo es un tanto más extensa, el acompañamiento aquí debe ser muy sutil, en cambio el saxofón deberá ir creciendo y disminuyendo la intensidad según lo indican los reguladores.

Orto puente transitorio realiza el piano del compás 159 al 163, donde la sonoridad debe ser mínima resaltando las hemiolas presentes, pues en el compás 164 se presenta nuevamente estribillo, convirtiéndose en la quinta sección, denominada A, en este lugar tanto el saxofón como el piano deben tocar muy tenuemente, cuidándose de no retrasar el tempo. Armónicamente es llevado a una región de Fa#, luego en el compás 186 a Do#, en esta parte el saxofón toca unas escalas y secuencias de intervalos que deben ser muy bien articuladas y digitadas.

El tercer estribillo termina en el compás 197 e inmediatamente inicia una transición hasta el compás 205, en este puente transitorio se hace un corto dialogo entre los dos instrumentos.

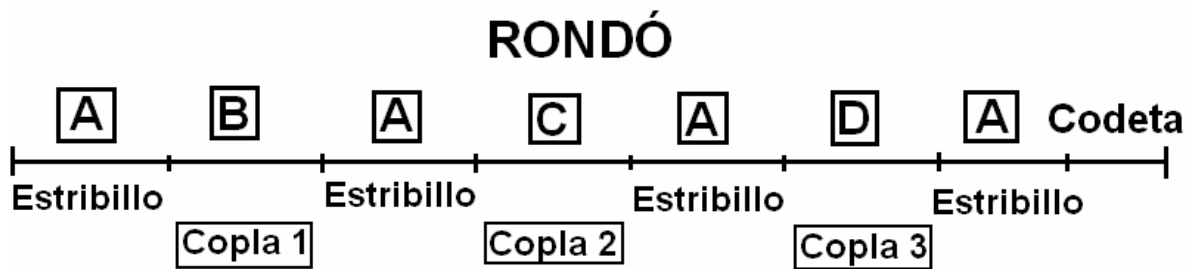
La tercera copla que es denominada D inicia en el compás 205, la textura sonora del acompañamiento se reduce, por el contrario la melodía presenta escalas y rápidos tresillos de semicorcheas que adornan el discurso por medio de una compactación en cierre realizada a la melodía. Esta copla se extiende hasta la primera corchea del compás 245 y sin realizar un puente transitorio inicia en el mismo compás y a tiempo nuevamente el estribillo.

Este último estribillo está armónicamente diseñado como el primero, pero a diferencia de los anteriores es un poco más compulsivo, ya que es el final de la obra y por ello necesita ser marcado con más carácter, Creston lo hace pidiendo a los instrumentos una dinámica de FF y acompañado de bastantes acentos. El estribillo termina en el compás 279, sobre un acorde de G7.

En el compás 280 inicia la codeta, con una larga escala iniciada en el registro grave del piano, la cual pasa después de dos compases al saxofón para terminar en dos blancas ligadas sobre las cuales se realiza la cadencia final entre los acordes Re-Sol7/9-Re-Mi-Re. Toda la codeta debe ser tocada muy fuerte y con un sonido penetrante, con vibrato en la nota larga y realizando el esforzando de la última corchea.

Temáticamente el rondó tendría un mismo tema para el estribillo y uno diferente para cada copla. El esquema formal por secciones se resume en el siguiente gráfico:

Figura 10. Estructura formal del rondó, tercer movimiento.



Fuente: esta investigación.

Aquí se han comentado las características morfológicas, armónicas, melódicas, rítmicas y estructurales de esta Sonata, todos estos aspectos ayudan a mejorar significativamente la interpretación de la misma y además contribuyen a la apropiación y comprensión del discurso musical impregnado por Creston en esta magnífica obra.

6.5.3 Fantaisie Italienne. Compuesta por el francés Eugène Bozza, posee una duración aproximada de cinco minutos, es una obra poco difundida y por ello también poco conocida entre los saxofonistas, tal vez deba su título al origen italiano del padre del compositor, pues en ella está presente una notada alusión hacia la música de este país.

Aunque no es la única composición para saxofón alto de este autor, si es muy diferente el carácter impregnado en ella con respecto a sus demás creaciones, como toda su música es una obra muy virtuosa y melódica, presenta grandes dificultades en cuanto a ejecución se refiere, debido a que explora el registro medio y grave del instrumento, de los cuales el segundo es uno de los más complicados de dominar en el saxofón.

Toda la obra está escrita bajo parámetros modales, aunque en ocasiones se presenten algunos componentes cuartales, cromáticos y pantonales, lo que implica a primeras que es atonal. Es muy rica rítmicamente, hablando en términos generales de la melodía del saxofón, ya que para el piano no presenta complejidad alguna, en otras palabras no posee pasajes de extremada dificultad técnica. Estructuralmente la melodía siempre está a cargo del saxofón y gracias a la técnica de composición utilizada, es muy sutil pero llena de energía y un gran carácter.

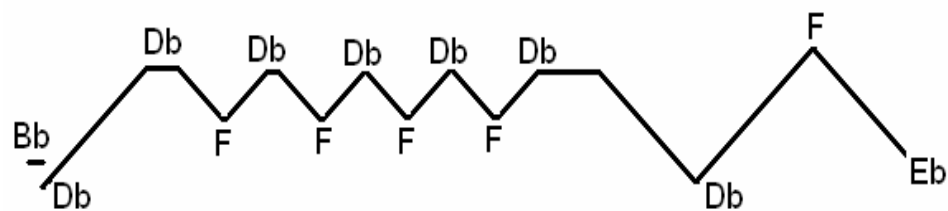
Morfológicamente y en grandes dimensiones se puede organizar su contenido pensado en dos maneras: la primera sería introducción, parte A y parte B, respondiendo a una estructura de forma binaria compuesta con introducción; la

segunda, que es la escogida para trabajar en el análisis, responde a la clasificación: parte A, Parte B y parte C, como una estructura de concierto, la cual se puede denominar como una forma libre a tres partes, gracias a la extensión y duración de la cadencia inicial (parte A) y a la presencia del piano en partes intermedias de esta.

➤ Parte A: como se mencionó antes podría pensarse como una introducción, ya que auditivamente se inclina hacia esta denominación, pero debido a que su duración ocupa la tercera parte de la obra, se descartará esta opción. Escrita en compás de cuatro cuartos, relativamente hablando, ya que por estar escrita a manera de una gran cadencia la métrica es dejada de lado por muchos momentos. La denominación de tempo esta condicionada bajo el término Moderato, pero depende de las cualidades virtuosas del solista la elección del tempo para algunos de estos pasajes.

En la armadura inicial se muestra la tonalidad de Fa mayor, aunque no existe centro tonal alguno. Cuatro compases con acordes sin tercera demarcan una pequeña región de Fa cuartal, la cual finaliza en un Si bemol cuartal, creando una atmosfera densa que dará paso a la melodía del saxofón que arranca con un gran forte sobre un Bb real, y posteriormente estará muy recalcada la nota Db, en los extremos agudos y graves de la melodía, dando la impresión de que ella está escrita sobre esta función armónica (Db), como sexto grado bemol de la tónica. El contorno de esta primera sección, hasta la entrada del piano en el número uno, quedaría así:

Figura 11. Contorno primera sección.



Extremos de la melodía (sax.)

Fuente: esta investigación.

Para el número 1, sobre la blanca tocada por el saxofón (Eb), entra el piano con arpeggios en Ebm y Gb con la figuración de septillos de semicorcheas, hasta el acorde de C# disminuido donde continua solo el saxofón. Esta tonalidad (Gb) podría ser vista como una subdominante de Db y al enarmonizar Eb por D# y Bb por A# modula hacia otra dominante como es C# disminuido y sobre la cual

trabaja hasta alcanzar el compás de tres cuartos, donde ingresa nuevamente el piano, por tan solo un compás, con la misma figuración anterior, pero en la dominante Fa7, tonalidad a la que llega por nota común, continua el saxofón realizando una escala cromática de manera ascendente, luego sobre las notas cordales toca dobles bordaduras, para descender nuevamente con una secuencia cromática de tres hasta la nota mi, que sirve de nota común para volver a C# disminuido.

La parte final de la cadencia a un tempo más lento, se desarrolla sobre los acordes de A semidisminuido, G9 (sus4), Dm7b9 (b11) y ya sobre el número 3, sobre la redonda del saxofón, el piano mantiene un acorde de A7, sobre el cual a manera de tresillos turna los acordes de Fm y A, que desembocan en un A alterado, (tercera mayor y menor).

Figura 12. Número 3, superposición de acordes Fm y A sobre A7.

The image shows a musical score for a piano part. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle treble clef staff, and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score features a complex harmonic structure with dense chords and triplets. A 'rit.' (ritardando) marking is present in the middle treble staff. The bass staff contains several triplet markings (indicated by '3' and brackets) and a '7' marking. The music concludes with a double bar line.

Fuente: partitura Fantaisie Italienne, edición Alphonse Leduc.

Aquí finaliza la parte A, cadencia que está elaborada, como es común, con armonía de dominantes, en este caso valiéndose de recursos pantonales como se mostró en la figura anterior. Esta parte posee además una armonía muy densa, con modulaciones pasajeras divergentes, realizadas por enarmonía algunas y otras por nota común, cabe aclarar que podría ser un error hablar de modulación cuando la música es atonal, pero lo que se busca es entender como está elaborada la música.

➤ Parte B: básicamente la música reposa en este lugar, pues contrasta muy bien después de toda la tensión generada en la parte A. El tempo está demarcado por el término Allant, que puede entenderse como un andante; la métrica varía hacia un compás de seis octavos claramente marcado por los arpeggios presentes en piano a lo largo de toda esta parte. La armadura se mantiene, aunque la



técnica de composición en esta parte es la modalidad no existe un centro tonal como tal. Es una parte muy dulce y suave, caracterizada por frases largas, escritas para el registro medio del saxofón, el cual es manejable en todos los sentidos, dinámicas, digitación, etc.

Cuatro compases de piano solo sobre los arpeggios de la progresión armónica F-C-Bb-F-Bb-C-Bb inician el movimiento, podría pensarse que es un error realizar la retrogresión armónica C-Bb, pero en la técnica modal lo que importa es el centro escogido y este tipo de movimientos son válidos, por ello se clasifica este inicio en el modo Fa jónico.

Melódicamente toda esta parte B posee un solo tema, las frases poseen una extensión de cuatro compases y en total son cuatro periodos, los cuales están conformados por frase antecedente y frase consecuente, excepto el ultimo de ellos que es un periodo de cadencia y/o transición para la tercera parte y por tanto posee frase antecedente y una consecuente variada para que sirva de puente.

El primer periodo está elaborado con base a dos modos, el primero presente en la frase antecedente es Fa jónico y el segundo presente en la frase consecuente es Do dórico, al que modula tras un cambio de función tonal o pivote en el tercer compás, primer tiempo de la frase antecedente, donde el Fa que es I de Fa y se convierte en IV de Do para dar paso a un Sol mayor que ubica la frase consecuente en Do jónico.

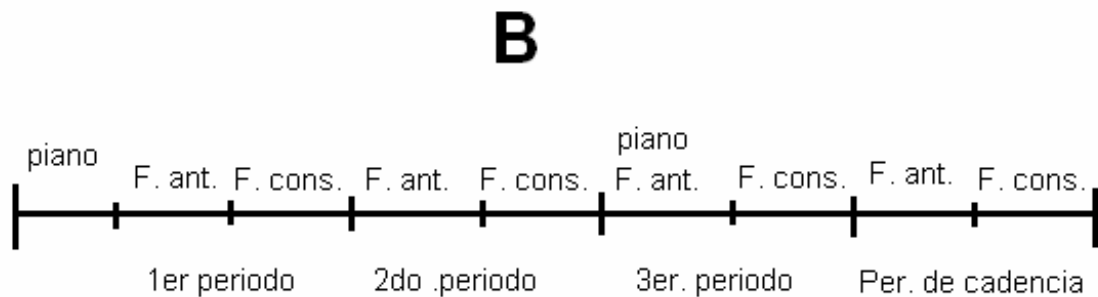
Al final del primer periodo aparece un Bb en el arpeggio de Do, lo que convierte a este en un Do7 (mixolidio) dominante de Fa, el cual resuelve a manera de cadencia rota a la relativa, Re menor eólico, modo sobre el cual está escrita la melodía de la frase antecedente del segundo periodo y de cuya escala se desprende su armonía (Gm7-Am7-F-Dm). La frase consecuente por su parte no tiene un centro modal, ya que la presencia de un Mi menor, un Bb y un Mi7 descarta esta opción, pero se podría decir que la frase consecuente está armonizada de tal manera que sirve como un puente modulante al modo La menor eólico, presente en la frase antecedente del tercer periodo, que además es tocada únicamente por el piano. La frase consecuente del tercer periodo, tocada por el saxofón, cabría dentro de dos modos: el primero, basado en la melodía, es Re menor eólico, y el segundo, con base en la armonía, es Fa jónico. Es importante mencionar que dos compases antes del *a tempo* del periodo cuarto está presente una dominante (Fa7), a la que sigue un compás de transición con un rallentando.

El ultimo periodo o periodo de cadencia posee características armónicas diferentes a los demás, pues la frase antecedente se desarrolla en Sol menor y termina en su dominante D mayor, por tal motivo, por contar con sensible no cabe dentro del modo alguno, ya que el único que admite esto es el jónico y como su progresión armónica es Cm7- Adis7-Cm-Adis7-D no tiene ninguna relación con este. La frase consecuente muestra elementos pantonales más que modales,

prueba de ello es la armonía C7/9, Gm7, D, Bm, A (acorde sin tercera que puede ser cuartal) y nuevamente Re mayor, acorde sobre el cual se realiza una fermata para indicar el final de la parte lenta B y mostrar la armadura sobre la cual estará escrita la parte C. Además este último acorde tiene agregado un si que hace que este se convierta en subdominante ii del La siguiente.

Morfológicamente podría clasificarse a esta parte como una romanza, puesto que es monotemática y no posee desarrollo alguno, aunque también puede clasificarse como un conjunto de periodos, convirtiéndola así en una forma binaria incipiente o incluso podría ser el pequeño tipo primario al que al que Joaquín Zamacois se refiere cuando una frase se repite varias veces. El esquema en medianas dimensiones para esta parte es el siguiente:

Figura 13. Esquema formal parte B.



Fuente: esta investigación.

➤ Parte C: es la etapa más complicada de toda la obra, pues su digitación no es nada cómoda y por otro lado exige tocar estacatos en el registro grave del saxofón, registro que por naturaleza propia es difícil de dominar. El término allegro indica un tempo moderadamente rápido, pero no tanto como para maltratar las frases; escrito en compás de dos cuartos y al igual que la parte B, su técnica compositiva es la modalidad sumándole armonías cuartales y pantonales. Aunque a simple vista pareciera haber modulado a la relativa mayor, ya que la parte B aparenta estar en re menor y la parte C en re mayor, no se encuentra un centro tonal que respalde esta hipótesis, por tal razón se deduce la presencia de los modos nuevamente.

Después de la última fermata de la parte B, sin realizar un corte demasiado largo, se da paso a la parte C, la cual inicia con la nota la en semicorcheas en diferentes octavas, dos compases después aparecen los acordes sobre los cuales estará desarrollada la melodía del primer periodo, el cual está trabajado en el modo Re jónico, contando con una frase antecedente y una consecuente, de cuatro

compases cada una. La armonía de este primer periodo puede ser vista como Re con sexta o Si menor con séptima, acordes que cumplen la misma función de tónica, pero para dar mayor sustento es necesario observar las notas del bajo, las cuales establecen el modo mencionado.

Figura 14. Compás quinto y sexto del número 7.



Fuente: partitura Fantaisie Italienne, edición Alphonse Leduc.

Bajo estos acordes, que por cierto están en disposición cuartal, está desarrollado todo el primer periodo y la misma figuración rítmica es utilizada en el acompañamiento del segundo periodo, el cual es modulado al modo Fa lidio, desenvolviéndose en los acordes de Fa y Sol mayor, con una simetría igual que el primero, frase antecedente y frase consecuente, pero con pequeñas variaciones en la melodía hechas por disminución. Aquí finaliza lo que se denominará primera sección, que va desde el número 7 hasta el número 9, donde inicia la sección dos de la región que se llamará A.

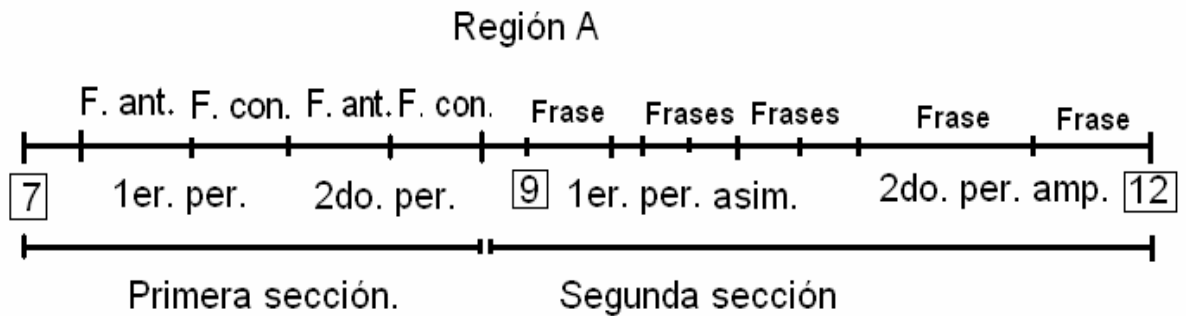
Un pequeño puente de dos compases a cargo del piano, donde se realiza una cadencia frigia de Lam (E7-Fmaj7-G6-Am6), muestra el material a desarrollar en la segunda sección, la cual inicia exactamente en el número 9 hasta el 12 con una imitación del puente por parte del saxofón.

Esta sección muestra en su primer periodo asimétrico frases separadas, hechas a base de secuencias de semicorcheas, sin centro modal, hechas en gran parte con base a los acordes Si semidisminuido con séptima y Do# semidisminuido con séptima, convirtiendo a este periodo en pantonal.

Una corta transición de tres compases, dialogada entre un arpeggio del piano, una escala del modo Re jónico en el saxofón y nuevamente el mismo arpeggio del piano, dan paso a el segundo periodo amplificado de la segunda sección de la región denominada A, el cual está trabajado en el modo Bm eólico. La primera frase de este periodo cambia de figuración de manera inusual, iniciando en

semicorcheas y luego en tresillos de corchea y finaliza con una pequeña secuencia de seisillos de semicorchea. La segunda frase de este periodo no es más que la primera frase antecedente de toda esta parte C, con la salvedad que esta hecha en el modo Dom dórico y que conecta la región A con la región que se denominará A'. Un esquema para entender mejor esta región sería:

Figura 15. Esquema formal de región A.



Fuente: esta investigación.

La región que se denominara A' parte del número 12 hasta el final, ella está compuesta pantonalmente, dando la sensación de realizar una gran cadencia evitada, en esta región no hay ningún centro tonal, por el contrario existen muchos cromatismos, progresiones de acordes disminuidos; la melodía está hecha a base de secuencias y arpeggios virtuosos para el lucimiento del solista, contiene cambios de métrica, el piano no posee gran dificultades pues se reduce a unos pocos acordes. Aquí no se podría separar secciones, puesto que en esta parte se desarrolla todo el material de la región A, variándolo por disminución y trabajándolo en armonías que el compositor quiso utilizar para dar el color mostrado; esta es la parte de la obra donde se perciben claras tendencias impresionistas y donde aparece la duda si debería ser *fantaisie italienne* - francesa.

En el número 14 se realiza una corta cadencia en el saxofón, la cual da paso a un corto recuerdo del tema principal, que es la primera frase antecedente de la región A en el mismo modo Re jónico. A continuación unos arpeggios sacados de la progresión armónica D-Cm-Ebm-Gbm, dan un bello color atonal que desemboca nuevamente en el modo Re jónico tras enarmonizar Gbm por F#m como tercer grado de Re mayor. Para finalizar el saxofón toca una escala de Re mayor en toda la extensión de su registro, desde el Re más grave hasta el A agudo, concluyendo la obra nuevamente en el registro grave para dar mayor contraste y sensación de reposo.

A grandes dimensiones finalmente se clasifica a esta parte C dentro de una estructura de forma binaria, o también como una forma binaria libre a dos partes

A-A', a las cuales se llamó regiones y la estructura formal para toda la pieza queda resumida a una forma libre a tres partes, al igual que un concierto pero reducido: parte A, parte B y parte C.

6.5.4 Pequeña pieza para saxo alto y piano. Compuesta por el Maestro Nariñense Edward Zambrano a inicios del año 2009, esta pieza se ha propuesto como obra colombiana para estrenar en el recital en el que desembocará esta investigación. Posee una duración aproximada de cuatro minutos y medio, gran parte de ella está realizada con pasajes virtuosos que implican un gran dominio técnico del instrumento, las técnicas compositivas usadas por el autor son modernas, tales como el serialismo, dodecafonismo, pandiatonismo y armonía con notas agragadas, las cuales se mencionaron en el marco conceptual.

Sin dejar de lado la sutileza de su movimiento lento, en gran parte de la obra se encuentra impregnado un carácter fuerte, generando tensión debido al empleo del registro agudo del saxofón, además su fuerte contenido rítmico en el que se destaca el uso de compases como 7/8, amalgamas entre 12/8, 3/8, 9/8, 3/4 y 2/4 y los cambios de tempo entre sus secciones contribuyen y realzan el contenido de su discurso haciéndola más agradable.

La pequeña pieza para saxo alto y piano ha sido pensada a manera de concierto a tres partes, allegro, lento y vivo, es necesario aclarar que estas anotaciones no aparecen en la partitura y se las menciona por la única razón de aclarar y acercarse analógicamente al tipo de morfología impregnada en ella. Cada una de sus partes son de corta longitud y además se encuentran ligadas entre sí, por tal motivo la extensión de la pieza no alcanza para ser clasificada dentro de una forma de concierto, más bien, se podría decir que toma la estructura de una forma ternaria compuesta a tres partes sin las implicaciones que en otros contextos formales ella conllevaría ya que hoy en día reinan las formas libres.

Para analizar la pieza se la clasificará en tres partes, puesto que usar el término movimiento podría causar dudas o desacuerdos en el lector:

➤ Primera parte: un tempo rápido de negra con puntillo igual ochenta está presente en esta sección, valga aclarar que la obra no posee introducción alguna, no obstante, con la entrada del saxofón como solista se crea la impresión de contar con una. Toda esta primera parte es atonal y la melodía tanto en el piano como en el saxofón está llena de saltos e intervalos grandes (puntillismos), que son fruto de la técnica de composición utilizada como lo es dodecafonismo y/o serialismo, ligaduras y estacatos constantes le dan un carácter fuerte. Una extensión de treinta y cuatro compases entre los que utiliza 12/8, 3/8, 9/8, 3/4 y 2/4 muestran la riqueza rítmica de esta primera parte que está realizada en dos secciones: del compás 1 al 10 no hay presencia del piano, excepto el primer acorde del inicio, y se denotará esta sección como *a*, donde es labor del saxofón impresionar al oyente con el juego de notas y matices; una elisión melódica de los

dos instrumentos se presenta en el 3/4 de los compases 11 al 13 a manera de una pequeña transición, donde el piano empieza a ser protagonista para luego quedar solo del compás 14 al 34, final de esta parte, sección que se denominará *b*.

Figura 16. Estructura formal de A.



Fuente: esta investigación.

Es esta la estructura formal de A, que no es más que la primera parte, ahora bien, de donde proviene la melodía y la armonía es una serie dodecafónica creada a gusto del compositor y ella es:

Figura 17. Serie dodecafónica.



Fuente: maestro Edward Zambrano, Compositor.

Toda la primera parte es elaborada con base a esta serie y su inversión, en otras palabras el retrógrado o llamado también variación melódica cancrizante que en este caso se daría en la raíz que es la serie principal convirtiéndose así en:

Figura 18. Movimiento retrógrado de la serie.



Fuente: esta investigación.

Esta segunda serie esta presente únicamente en el compás 7 y parte de ella desarrollada en el 8 y 9, lo demás es fruto de la primera y la combinación de las dos, presente en los compases 15 al 25.

Uno de los parámetros de esta técnica es llevar siempre el orden de la serie, su continuidad, sin importar altura o repetición de la misma nota, pero es preponderante no tomar notas al azar, sino por el contrario proseguir siempre sin romper con el orden matemático que hay implícito. Aquí se mostrara un ejemplo de como trabaja el compositor su obra:

En la siguiente figura, se muestra el acorde inicial de toda la obra, que está compuesto por las siete primeras notas de la serie, posteriormente, después del silencio de semicorchea, empieza la melodía por parte del saxofón en la nota octava de la serie, mostrado en la parte inferior de la figura y una vez expuestas las doce notas el compositor vuelve a iniciar por la nota numero uno únicamente en el saxofón:

Figura 19. Relación y aplicación de la serie dodecafónica en la obra.

The image displays a musical score illustrating the application of a dodecaphonic series. At the top, a chord is shown in a 12/8 time signature, with notes labeled 1 through 7. Below this, a saxophone melody begins with note 8. The bottom part of the score shows the full 12-note series in a single staff, with notes numbered 1 through 12.

Fuente: partitura pequeña pieza para saxofón alto y piano.

En el anterior ejemplo se muestra los tres primeros compases de la parte A que está a cargo del saxofón y la serie dodecafónica a partir de la cual nace la melodía, para ello habrá que relacionar los números, 1 con 1, 2 con 2, etc.

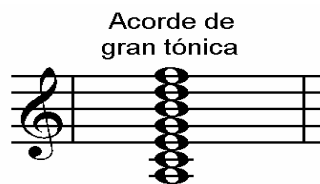
En la parte *b* tocada por el piano es muy notorio un ostinato en el bajo que desaparece progresivamente en su mismo ritmo. Un acorde que genera tensión da la impresión de finalizar análogamente a una cadencia suspensiva, se aclara que estos términos fueron dejados de lado en este tipo de música, pero aquí se los menciona con el propósito de entender la impresión de que algo finaliza con este

acorde que está acompañado de una fermata y da paso a otra cosa, una parte dos.

➤ Segunda parte: un movimiento lento escrito en su gran mayoría en compás de 2/4 y en los finales de periodo en 3/4, a un tempo de negra igual sesenta, un carácter más tranquilo y melódico hacen parte de él, una cuadratura identificable por sus frases escritas para el registro medio-alto del saxofón y un acompañamiento sincopado en el piano son características generales de esta segunda parte.

Un recurso de composición diferente al primero es utilizado aquí, el pandiatonismo, como la manera de utilizar la escala diatónica libremente para formar acordes, combinando cualquier número de sonidos de la escala en cualquier disposición, partiendo de una gran tónica que en este caso es la menor y sobre la cual está construida toda esta parte de la obra.

Figura 20. Acorde de gran tónica de La menor.



Fuente: esta investigación.

Una pequeña muestra del acompañamiento escrito para el piano en casi todo el lento es mostrada durante los compases 35 al 42, en el compás siguiente se muestra el tema expuesto por la melodía del saxofón con frases de ocho compases y cuya tesis se da en un cambio de metro a 3/4. La armonía sobre la cual reposa la melodía es de dos acordes, al menos hasta el compás setenta donde responde a la melodía el piano, estos son:

Figura 21. Armonía basada en la gran tónica.

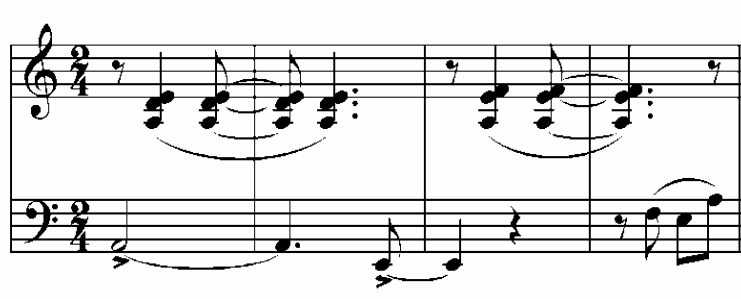


Fuente: esta investigación.

En este caso las estructuras rítmicas articulan la estructura armónica, además la repetición rítmica cordal da la sensación de reposo tensión:



Figura 22. Esquema de acompañamiento.



Fuente: partitura pequeña pieza para saxofón alto y piano.

A esta primera sección que consta de ocho compases de ritmo más dos frases de ocho y una última amplificada de doce compases, que posee tema antecedente y consecuente se le llamará *a*. La segunda sección que parte a cargo del piano desde el compás 71 con antecompás se denominará *b*, la cual tendrá el siguiente cambio armónico, cabe aclarar que sea cual sea el o los sonidos empleados no dejará de ser La menor la gran tónica:

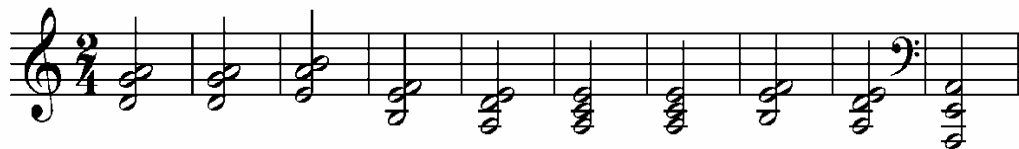
Figura 23. Acordes basados en la gran tónica.



Fuente: esta investigación.

Para el compás 79, que mas bien es pensado como un interludio entre la segunda y tercera parte, toma el protagonismo el saxofón tocando una melodía con más contenido rítmico y que será imitada en una pequeña parte por el piano antes de concluir esta sección en el acorde de tónica que reposa en sonidos muy graves y que además es reforzado por un trino del saxofón en los dos últimos compases. Armónicamente este interludio está desarrollado sobre los siguientes acordes:

Figura 24. Armonía del interludio.



Fuente: esta investigación.

A esta parte se la denominará B y su estructura formal en grandes dimensiones quedará resumida en el siguiente esquema:

Figura 25. Esquema formal de B.



Fuente: esta investigación.

La frase antecedente se muestra como originalmente fue expuesta, seguida de una frase consecuente variada en las notas de su melodía pero sustentada en la misma base armónica, además aparece una variación por disminución en el último tiempo del compás 141:

Figura 27. Primera variación, compás 141.



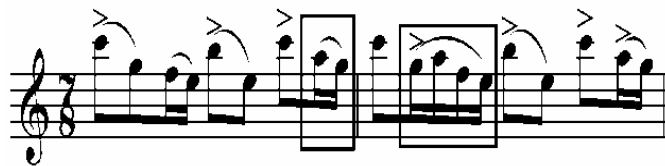
Fuente: partitura pequeña pieza para saxofón alto y piano.

Figura 28. Segunda variación, compases 144 y 145.



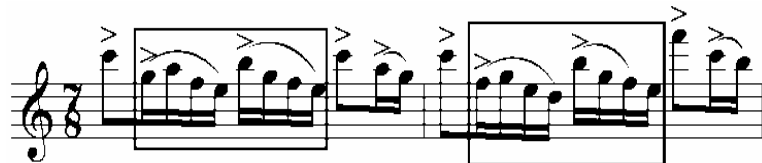
Fuente: partitura pequeña pieza para saxofón alto y piano.

Figura 29. Tercera variación, compases 147 y 148.



Fuente: partitura pequeña pieza para saxofón alto y piano.

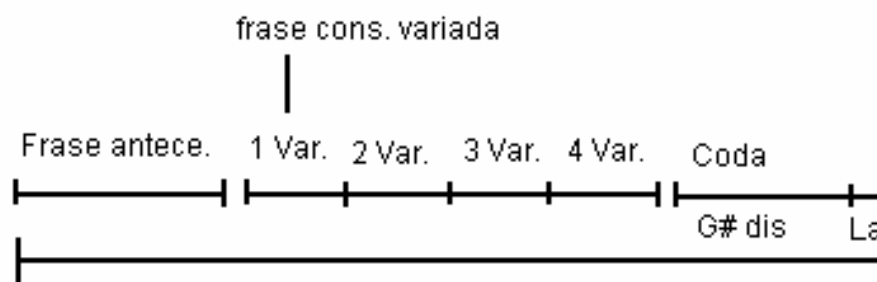
Figura 30. Cuarta y última variación, compases 152 hasta la coda.



Fuente: partitura pequeña pieza para saxofón alto y piano.

Con respecto a la armonía es mucho lo que se puede mencionar, pero profundizar en la técnica de composición requiere de una larga investigación, por tal motivo se comenta los aspectos más básicos y por ello se aclara que toda esta parte C gira en torno a la menor, con notas que el compositor quiso añadir a cada uno de los acordes para buscar sonoridades diferentes, logrando que auditivamente se perciban tónicas y dominantes que son la base de la música que es reposo tensión y viceversa.

Figura 31. Esquema formal después de transición del piano.

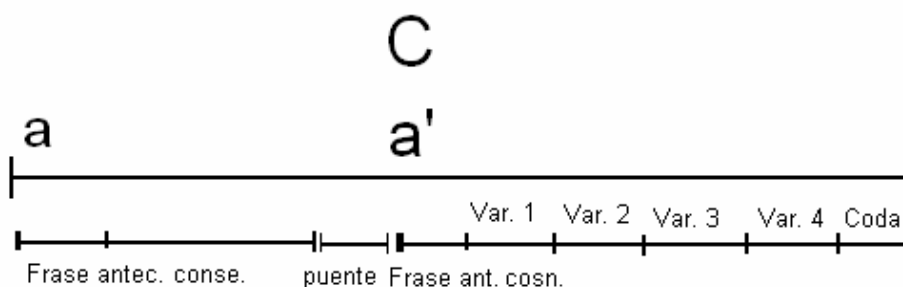


Fuente: esta investigación.

Aquí se mostró la estructura formal que continua después de la transición realizada por el piano, el esquema anterior parte del compás ciento treintauno hasta el final.

➤ Coda: no presenta mayor complejidad es su estructura, está basada en el acorde de sensible o dominante Sol# disminuido con séptima, puede implicar dificultad para el interprete el dominio de los sonidos G# y B sobreagudos presentes en ella. Resuelve con dos fermatas en los dos últimos compases, aunque la primera de ellas da la sensación de tensión debido al trémolo realizado en los acordes del piano y sobre los cuales da la tónica el saxofón en registro agudo y finalmente reposa sobre la nota La el piano y el saxofón en el registro grave.

Figura 32. Esquema formal parte C.



Fuente: esta investigación.

La forma general de toda la obra, como ya se mencionó antes, puede ser clasificada como ternaria compuesta por la diferencia entre sus tres partes, pero debido a que no obedece al esquema A B A se la denominará como una forma libre a tres partes A B C.

Toda la obra requiere de unas buenas bases técnicas manejadas por el instrumentista, ya que los saltos, la velocidad, la melodía en el registro agudo del saxofón y la métrica son características de gran dificultad que están impregnadas en la música y para lograr una buena interpretación se necesita de un gran cuidado, en especial para la primera y tercera parte, donde los tempos son muy rápidos, las digitaciones muy incómodas y los cambios repentinos de registro hacen necesaria una correcta embocadura y un sonido firme que debe ser apoyado con una buena velocidad de aire. Para la parte dos la dificultad radica en la longitud de las frases, es importante dosificar muy bien el aire para conseguir continuidad y un buen fraseo.

6.5.5 Cinco Piezas Breves Contemporáneas. Compuestas por Herman Fernando Carvajal a inicios del año 2009, para el formato instrumental de saxofón alto con acompañamiento de piano, en ellas se utiliza técnicas compositivas modernas tales como es dodecafonismo y/o serialismo, cromatismo, armonía con notas agregadas, pantonalismo, pancromatismo, armonías triádicas y cuartales. Todas contrastan la versatilidad y dulzura del saxofón con su misma agresividad propia de los instrumentos de metal.

Estas piezas son sorprendidas, llenas de fuerza, misterio y particularmente son impredecibles, aunque su longitud impide realizar un desarrollo temático más amplio, siempre muestran pequeños elementos de variación que las hace interesantes y los temas de cada una son poco o nada contrastantes entre ellos.

Aquí se describirán y comentarán los aspectos básicos y preponderantes a tener en cuenta como estructura, forma, melodía y estilo, que son componentes obligatorios de conocer para lograr la sonoridad, la expresión, resaltar el discurso musical, realizar la articulación propuesta, conceptualizar las agónicas y dinámicas, puesto que todos estos factores son importantes para llevar a cabo una correcta interpretación. Los nombres asignados a ellas son:

➤ Introducción-primer encuentro. Una introducción con mucho carácter, basada en cromatismos puros, con un crescendo progresivo desde el forte hacia el fortísimo. Esta característica en la dinámica busca impactar al oyente, inducirlo y prepararlo para escuchar las diferentes piezas, además que el objetivo principal de esta corta introducción de 13 compases es lograr la atención en el público.

Una cortísima pausa general precedida de una fermata busca conectar la introducción con la pieza denominada primer encuentro, donde los briosos arpeggios por parte del saxofón impregnan un grandioso carácter, mientras el piano expone un ostinato armónico sobre el cual se desarrollará toda la pieza.

Rítmicamente se produce un choque de subdivisión ternaria con binaria y melódicamente se disminuye la potencia sonora para lograr nuevamente de manera progresiva un crescendo hacia un FF. En el compás 15 es necesario que el saxofonista realice un “gruñido” que dará mayor contraste en la sonoridad, en esta parte se presentan además una serie de puntillismos en el acompañamiento que permiten dar más color a la pieza.

En el compás 33 se presenta un pequeño cambio de estilo en el piano, pues tiene que tocarse con articulación de jazz, que está especificada por el Swing, mientras tanto el saxofón continúa con la articulación normal; no se presentan choques puesto que la melodía es de división ternaria, además que puede ser tocada con un pequeño desplazamiento rítmico.

La tónica de Em es muy incisiva, y durante toda la pieza se resalta de manera constante. Para el compás 44 toma el tema el piano, sobre el cual el saxofón realiza una variación melódica que ornamenta, da más movimiento y texturiza esta sección. En el compás 51 termina una primera parte con un corte que precede un glissandi en el registro sobreagudo del saxofón. Este efecto debe ser muy parejo y preciso en el tempo, para ello es necesario apoyar muy bien la velocidad de aire, y abrir la garganta en la mayor proporción posible, además de ir resbalando las posiciones o duates.

La segunda parte presenta un diálogo entre los instrumentos que es conducido hasta la unión melódica de los mismos, los cuales pasan a realizar un contrapunto de la melodía y posteriormente en el compás 58 un contrapunto a dos voces que desemboca en una tesis de terminación masculina sobre un fortísimo.

Morfológicamente esta pieza es pensada como Introducción, parte A y parte B, enmarcada dentro del esquema de forma libre a dos partes y en la técnica de composición utilizada es la armonía con notas agregadas y el pancromatismo.

➤ Adagio impredecible. La técnica utilizada para su composición es el dodecafonismo, por ello se presenta una melodía densa que se desarrolla muy suavemente, son 22 compases de poco rubato, que están a cargo únicamente del saxofón. La dificultad para la interpretación es notoria, ya que el registro explorado comprende tres octavas y media, llegando a un Eb sobreagudo, registro poco usual para el instrumento por la dificultad para lograr estos sonidos.

Morfológicamente posee dos partes: A y B, la segunda presenta una variación de tempo que contrasta y da agresividad a la pieza, aquí cumple un papel preponderante el piano, puesto da color y brillo al pasar de un registro gravísimo a uno sobrealzado.

En el final se muestra una tensión muy fuerte provocada por el choque de armónicos producto del multifónico tocado por el saxofón.

➤ Balada para un corto tiempo. La tensión baja, ya que es una pieza pantonal, la armonía y los acordes son tenues, por ello se presenta una sensación de tranquilidad y reposo. Esta pieza es monotemática y se desarrolla en una sola parte, su tempo es lento y busca contrastar con los diversos cambios presentados durante todas las piezas. Su título se debe a calma presentada y a su corta extensión.

➤ Allegro vivace y sorpresivo. El instrumento preponderante aquí es el piano y esta muy corta pieza está construida dodecafónicamente, con el movimiento retrogrado y serie primaria la pieza dos. Un glissandi largo y lento hacen sorpresiva e impredecible a la pieza, al igual que sus cuatro últimas notas que dejan en alerta al oyente.

➤ Scherzo in jazz. Un cambio total de estilo se hará presente en esta última pieza, iniciando con ocho compases impregnados de gran fuerza, con acordes cuartales elaborados para dar más peso y trama, y una exposición del motivo principal a trabajar.

En el compás nueve es necesario tocar con Swing, ya que el piano realiza un acompañamiento que se basa en una progresión armónica de Blues, complementada con un Walking que imita la función del bajo en el jazz. Esta pieza es monotemática, la única variación realizada se da en los compases del 33 al 40, donde se presenta un virtuoso solo lleno de brío por parte del saxofón, dando paso a una reexposición idéntica del tema con el cual culmina la pieza. Para dar clímax al final es preponderante que el saxofonista realice un gran sonido “ronco” y lleno de armónicos.

La exigencia para esta pieza radica en impregnar una correcta articulación, fraseo y acentuación propia del jazz, de lo contrario el estilo desfallecerá. La técnica utilizada aquí es la armonía con notas agregadas, por ello la rica sonoridad presentada por los acordes.

Con este Scherzo terminan las Cinco Piezas Breves Contemporáneas, que fueron creadas con el fin de innovar en el medio y a la vez proponer nuevas ideas que aumenten el repertorio para el saxofón alto, involucrando técnicas compositivas variadas.

## 7. CONCLUSIONES

- La realización de esta investigación permitió conocer factores tan importantes como el contexto histórico del saxofón, los principales intérpretes que han contribuido al desarrollo de este como instrumento de música “clásica” y los compositores más sobresalientes que han dedicado parte de su trabajo a realizar música para saxofón.
- Al conocer las características generales del saxofón el investigador logró obtener mayor dominio sobre el instrumento, mejorando así la práctica de la interpretación, puesto que se previno ante situaciones que podrían causarle dificultades técnicas.
- Es importante para todo músico profesional o en proceso de ello profundizar en el arte de la interpretación musical, favoreciendo la implementación y adquisición de un concepto que complemente la práctica musical de la misma, ya que hacerlo ayuda a entender el objetivo principal de la música.
- Acercarse al contexto histórico de los compositores mejora la comprensión del estilo impregnado en su música y con ello se resalta con más claridad las ideas contenidas en el discurso musical.
- El investigador aumentó sus conocimientos al adquirir un concepto claro de interpretación, de estilo, de integridad estilística, de autenticidad y de imagen estética; aspectos fundamentales para todo instrumentista y músico profesional.
- Realizar el análisis musical del repertorio mejoró significativamente la práctica interpretativa, ya que se crearon bases teóricas importantes para entender con mayor facilidad la estructura de las obras.
- Se obtuvieron nuevos conocimientos acerca de técnicas compositivas modernas, armonía, forma, melodía, ritmo y estructura presentes en el repertorio, favoreciendo la práctica del análisis musical y adquiriendo recursos que servirán más adelante para comprender otras obras con las similares características.



## RECOMENDACIONES

- Antes de interpretar una obra, sin importar su extensión, es importante para el instrumentista, analizar toda la estructura formal, armónica, melódica y rítmica contenida en la música, puesto que así se logra concebir la imagen estética de la misma y además se puede dar el valor a cada una de las pequeñas partes que forman todo el discurso musical.
- Se recomienda a todos los músicos en proceso de profesionalización investigar los aspectos teóricos relacionados al arte de la interpretación, ya que así se obtienen verdaderos conceptos que favorecen en gran parte la práctica musical, haciéndose poseedor de unas buenas bases para la enseñanza e interpretación del instrumento.
- Es interesante y relevante realizar un análisis musical al repertorio moderno, puesto 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 saberes del instrumentista.
- Es más fácil apropiarse del estilo impregnado en la música si se conoce el contexto histórico del compositor, mejor aun de la obra, ya que esto ayuda a crear una imagen mental en el intérprete acerca de lo que se debe expresar, dándole así el carácter preciso a la música y transmitiendo las ideas inmersas en el discurso.

## BIBLIOGRAFÍA

BOZZA, Eugène. Fantaisie Italienne. Transcripción Marcel Mule. París, Ed. Musicales Alphonse Leduc, 1946, 11p.

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.

CRESTON, Paul. Sonata. Ed. Shawnee Press, 1973, 35p.

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

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.

HOCHMAN, Helena y MONTERO, Maritza. Notas sobre investigación documental. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1975, 84p.

IBERT, Jacques. Concertino Da Camera. París, ed. Musicales Alphonse Leduc, 1935, 23p.

LANG, Paul Henry. Reflexiones sobre la música. Madrid, Editorial Debate, 1998, 294p.

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

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

MADSEN, Clifford. Investigación experimental en música. Buenos Aires, Marymar ediciones, 1988, 123p.

MIJAN, Manuel. Técnica de base. Madrid, Real musical editores, 1983, 87p.

NEUHAUS, Heinrich. El arte del piano. Madrid, Adelfas, 1985, 217p.

PERLE, Goerge. Composición serial y atonalidad. Una introducción a la música de Schömborg, Berg y Webern. Barcelona, Idea Books, 1999.

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

ROYO, Alberto. "El análisis como herramienta en la interpretación de la música atonal para guitarra", Revista electrónica de LEEME. Marcilla, Editores Universidad de la Rioja, 2006, 22p.

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.

SOSA PALACIOS, Alberto. Protagonistas del Mundo Vol. 1. Terranova Editores. Santa fe de Bogotá, 1995, 354p.

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.

ANEXO A  
FORMATO DE ENTREVISTA



---

---

3. ¿Cuál es su concepción acerca de ESTILO, refiriéndose a música del siglo XX?  
Para ello es necesario tener en cuenta:

FRANCIA, con el compositor JACQUES IBERT. (1890-1962)

---

---

---

---

---

---

---

---

ESTADOS UNIDOS, con el compositor PAUL CRESTON. (1906- 1985)

---

---

---

---

---

---

---

---

*NOTA: En caso de **no** conocer a los compositores favor comentar de manera generalizada (en el siguiente espacio) lo planteado en la pregunta.*

---

---

---

---

---

---

---

---

4. ¿Sabe usted a que se refieren los términos INTEGRIDAD ESTILÍSTICA?

SI \_\_\_\_\_ NO \_\_\_\_\_

*Si su respuesta es **SI** comente a que se refiere.*

---

---

---

---

---

---

---

---

5. ¿En que punto y/o hasta que punto de la INTERPRETACIÓN MUSICAL cree usted que el interprete pueda aportar su propia concepción y sus propios puntos de vista tanto emocionales como técnicos?

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

MUCHAS GRACIAS

ANEXO B

Partitura:

CONCERTINO DA CAMERA

Para saxofón alto y once instrumentos

JACQUES IBERT

Reducción para saxofón alto y piano



ANEXO C

Partitura:

SONATA

Para saxofón alto y piano

PAUL CRESTON

ANEXO D

Partitura:

FANTAISIE ITALIENNE

Para saxofón alto y piano

EUGÈNE BOZZA

ANEXO E

Partitura:

CARVAJAL

Pequeña pieza para saxofón alto y piano

EDWARD ZAMBRANO

ANEXO F

Partitura:

CINCO PIEZAS BREVES CONTEMPORANEAS

Para saxofón alto y piano

HERMAN FERNANDO CARVAJAL