

RECITAL INTERPRETATIVO DE SAXOFÓN

CHRISTIAN GIOVANNY ZAMORA ORTIZ

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA

SAN JUAN DE PASTO

2019

RECITAL INTERPRETATIVO DE SAXOFÓN

CHRISTIAN GIOVANNY ZAMORA ORTIZ

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

Asesor:

MSc. Herman Fernando Carvajal Martínez

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA

SAN JUAN DE PASTO

2019

Nota de responsabilidad

“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo, son de responsabilidad exclusiva de su autor”

Art. 1° del acuerdo n° 324 del 11 de Octubre de 1966 emanado del Honorable Consejo de la Universidad de Nariño.

Nota de aceptación

Presidente del jurado

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto, 4 de Julio de 2019

Resumen

Desde la música, es posible descubrir ciertas capacidades y habilidades para su interpretación y conceptualización musical. El presente documento es informativo y descriptivo, y tiene como objetivo proporcionar soporte conceptual al recital interpretativo de saxofón solista, mediante el acompañamiento de piano, ensamble de saxofones y cuarteto de saxofones. Así mismo, se tuvo en cuenta el acercamiento a la reflexión técnica, ejecutiva e interpretativa de los conceptos teóricos de técnica Básica y técnica extendida en el saxofón y posteriormente se seleccionará un repertorio, que permita la exploración de las habilidades del estudiante.

Palabras Claves: conceptualización musical, interpretación, técnica básica saxofón, técnica extendida saxofón

Abstract

From music, it is possible to discover certain capacities and abilities for its musical interpretation and conceptualization. The present document is informative and descriptive, and aims to provide conceptual support to the interpretative recital of soloist saxophone, by means of the accompaniment of piano, ensemble of saxophones and quartet of saxophones. Likewise, it was taken into account the approach to the technical, executive and interpretative reflection of the theoretical concepts of basic and technical technique extended in the saxophone and later a repertoire will be selected, which allows the exploration of the skills of the Student.

Keywords: musical conceptualization, interpretation, basic technique saxophone, extended technique saxophone

Contenido

	Pág.
Introducción	12
1. Planteamiento del problema.....	13
1.1 Descripción del problema.....	13
1.2. Formulación del problema	14
2. Objetivos.....	15
2.1 Objetivo general	15
2.2 Objetivos específicos.....	15
3. Justificación	16
4. Marco de referencia	17
4.1 Marco de antecedentes	17
4.1.1 Recital interpretativo de saxofón “Saxofón: Expresión, Sutileza, Fuerza y virtuosismo”. Herman Fernando Carvajal, Universidad de Nariño, San Juan de Pasto 2009.....	17
4.1.2. Cinco técnicas extendidas del saxofón aplicadas en la cumbia. Wilson Mario Ferrer Pretel, Universidad Eafit, Medellín 2015.	17
4.1.3. Recital Interpretativo de Clarinete “Un Sonido, Diversos Colores y Distintos Mundos”. Arnold Adrián Carvajal Martínez, Universidad de Nariño, San Juan de Pasto 2007.	18
4.2 Marco conceptual	19
4.2.1. El Saxofón desde el aspecto técnico ejecutivo e interpretativo.....	19
4.2.1.1 Interpretación en el saxofón.....	19

4.2.1.2. Técnica Básica	20
4.2.1.3. Técnica Extendida.....	25
5. Diseño metodológico	28
5.1 Paradigma Cualitativo.....	28
5.2 Enfoque: Hecho musical, postura de Jean Molino.....	28
6. Análisis de las obras.....	30
6.1 Prelude Cadence et Finale- Alfred Desenclos.....	30
6.2 Variaciones sobre 7 líneas imaginarias-Freddy Vallejos	36
6.3 Monologo en Tiempo de Joropo- Carlos Gonzalo Guzmán	52
6.4 Influencias de Chandé de Herman Fernando Carvajal.....	55
6.5 Concierto para saxofón alto en mi bemol mayor Op 109 Alexander Glazunov. Adaptación y arreglo para Ensemble de Saxofones por Jean Marie Londeix.....	63
7. Conclusiones.....	70
Bibliografía	71

Lista de Figuras

		Pág.
Figura 1.	Ilustración técnica básica del saxofón	21
Figura 2.	Ilustración de la laringe y las cuerdas vocales.....	22
Figura 3.	Ilustración del uso de la lengua como músculo.....	23
Figura 4.	Preliminary exercise & etudes in contemporary techniques for saxophone	24
Figura 5.	Ejemplo e diagramas para el estudio de la técnica extendida.....	26
Figura 6.	Descripción del tema principal	31
Figura 7.	Descripción del acompañamiento.....	32
Figura 8.	Ilustración de acorde final de Prelude.	32
Figura 9.	Descripción del primer gesto y clímax.	33
Figura 10.	Descripción segundo gesto.	34
Figura 11.	Descripción tercer gesto.	35
Figura 12.	Interpolación Piano y Saxofón.	35
Figura 13.	Gesto Unifica.....	36
Figura 14.	Descripción de la posición de los micrófonos y amplificación.	38
Figura 15.	Descripción del “gesto” de respiración por parte de Antonio García Jorge. Secuencia	39
Figura 16.	Descripción del “gesto” de aspiración por parte de Antonio García Jorge. Secuencia	39
Figura 17.	Descripción de la respiración y aspiración del ejecutante.	40
Figura 18.	Descripción representación de vibrato e intensidad en la nota fundamental “Re”.	40

Figura 19.	Descripción de la textura y diseño melódico.....	41
Figura 20.	Descripción del desarrollo de heterometría y polirritmia.....	42
Figura 21.	Finalización sección A.....	43
Figura 22.	Descripción sección B.	44
Figura 23.	Final sección B.	45
Figura 24.	Descripción del compás 59 por parte de Antonio García Jorge.	46
Figura 25.	Compás 59.	46
Figura 26.	Descripción micropolifonía y puntillismo.....	47
Figura 27.	Clímax de la pieza.....	48
Figura 28.	Descripción aleatoriedad diastemática del sonido.....	49
Figura 29.	Finalización de la pieza.	50
Figura 30.	Descripción del sistema Lindenmayer.....	51
Figura 31.	Descripción agrupaciones implícitas.....	51
Figura 32.	Gesto inicial de La vaquería.	53
Figura 33.	Descripción del segundo movimiento Registro.....	54
Figura 34.	Descripción tercer movimiento.	55
Figura 35.	Descripción de la introducción Influencias de Chandé.	56
Figura 36.	Descripción melodía y acompañamiento sección A.....	57
Figura 37.	Clímax sección A.....	58
Figura 38.	Final de la Sección A.....	59
Figura 39.	Descripción sección B.	60
Figura 40.	Descripción clímax sección B.	61
Figura 41.	Improvisación y puente a Coda.....	62

Figura 42.	Descripción final de la pieza.	63
Figura 43.	Descripción introducción.....	65
Figura 44.	Descripción del tema principal.	65
Figura 45.	Dilución temática.....	66
Figura 46.	Tema B.	67
Figura 47.	Descripción Tema C	67
Figura 48.	Tema D.	68
Figura 49.	Tema “D” transformación.	68
Figura 50.	Descripción de la sección “C”	69

Introducción

La modalidad de Recital Interpretativo como opción de grado profesional, es considerada como la evidencia de la formación práctica de un estudiante, durante el transcurso del programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño. Además, busca profundizar aspectos teóricos que conllevan a desarrollar una buena ejecución instrumental.

Para el caso de este proyecto de grado, el autor buscó ahondar en dos aspectos poco explorados por los saxofonistas de la región, enfatizando en la aplicación práctica y teórica de la *técnica básica* y la *técnica extendida* del saxofón para un repertorio determinado.

Por lo tanto, la investigación tomó como objeto de estudio la versatilidad y la exploración de los aspectos anteriormente nombrados, para que, en un futuro, el repertorio propuesto para este recital sea de gran acogida para el público en general.

(Molino 2011). Afirma que para finalizar, la metodología empleada para el estudio del repertorio fue el de análisis formal y estructural desde una perspectiva semiológica, ya que, al tomar a la *técnica básica* y la *técnica extendida* en el saxofón, también se consideró el uso de los sistemas de escritura convencionales y no convencional en la música para una comprensión práctica del hecho musical.

1. Planteamiento del problema

1.1 Descripción del problema

El programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño ofrece en su cátedra de saxofón una formación académica, tanto instrumental como pedagógica, que se desarrolla desde la práctica de dicho instrumento, lo que permite al estudiante desarrollar habilidades psicomotrices y destrezas cognitivas, que tienen como finalidad formar saxofonistas de alta calidad en nuestra región.

De este modo se identifica que la mayoría del repertorio académico escrito para la ejecución en el saxofón comprende los periodos del posromanticismo hasta el actual, lo cual conlleva a comprender que el lenguaje y la idiomática propia del instrumento, posea una gran variedad de formas de acuerdo con su notación gráfica musical, en algunos casos, los compositores proponen sus propios recursos y grafías sonoras que van ligadas a las posibilidades ejecutivas e interpretativas de este instrumento.

Lo anteriormente expuesto, va más allá del sistema escritura diastemática (altura), métrica (medida en el tiempo) y proporcional (división y subdivisión en el tiempo), creando así, un grado de dificultad relacionado con la comprensión de la ejecución e interpretación musical para este tipo de repertorio.

En consecuencia, y teniendo en cuenta la necesidad de una cátedra especializada para la ejecución de música contemporánea dentro del pensum del programa de Licenciatura en Música, que permita acoger un repertorio enfatizado para el estudio práctico de los lenguajes musicales de finales del siglo XIX, XX y XXI, sin que existan limitaciones, ya que actualmente el estudiante se le dificulta abordar la semejanza y la diferencia entre las grafías convencionales y las no convencionales, de esta manera el profesional músico práctico, seleccionará un repertorio,

y así podrá autoevaluar sus capacidades ejecutivas y habilidades interpretativas adquiridas en su formación profesional.

1.2. Formulación del problema

¿La técnica básica y técnica extendida permite el montaje del repertorio sobre los aspectos teóricos y prácticos, y desarrollo de habilidades ejecutivas e interpretativas del saxofón?

2. Objetivos

2.1 Objetivo general

Desarrollar habilidades ejecutivas e interpretativas, mediante la *técnica básica* y la *técnica extendida del saxofón*.

2.2 Objetivos específicos

- Investigar la *técnica básica* y la *técnica extendida del saxofón*, resaltando sus aspectos técnicos necesarios para una correcta ejecución e interpretación.
- Analizar la forma y estructura del repertorio: *concierto para saxofón alto en mi bemol mayor. Op. 109* Alexander Glazunov, *Variaciones sobre 7 líneas imaginarias* de Freddy Vallejos, *Prelude Cadence et Finale*, *Monólogo en tiempo de Joropo* de Carlos Gonzalo Guzmán e *Influencias del Chandé* de Fernando Carvajal.
- Proponer información del proceso de estudio y montaje del repertorio seleccionado.

3. Justificación

Este proyecto de grado surge de la necesidad común del programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño sobre la falta de material y explicación sobre grafías no convencionales escritas para los diferentes instrumentos musicales. Es decir, algunos estudiantes de la cátedra de saxofón, desconocen las diferentes técnicas ejecutivas que se emplean para la práctica de ese tipo de grafías.

Estas técnicas de ejecución e interpretación constituyen parte del aprendizaje y formación del estudiante, en este sentido, al adquirir una mayor experticia de la *técnica base y técnica extendida en el saxofón*, se podrían ejecutar e interpretar con mayor eficacia los repertorios propuestos. Por tanto, los saxofonistas del programa deben familiarizarse con este tipo de técnicas, para que, en un futuro, se realicen montajes de obras y/o piezas con ciertos grados o niveles de dificultad.

En consecuencia, este proyecto aportará en gran medida a mejorar la percepción de los distintos sonidos del saxofón, no solamente para los doctores de la formación musical académica en nuestra región, sino también para apreciación musical de vanguardia en el público en general.

4. Marco de referencia

4.1 Marco de antecedentes

4.1.1 Recital interpretativo de saxofón “Saxofón: Expresión, Sutileza, Fuerza y virtuosismo”. Herman Fernando Carvajal, Universidad de Nariño, San Juan de Pasto 2009.

Carvajal (2009), afirma que el análisis musical y contextual argumentativo de un repertorio son factores preponderantes que contribuyen a perfeccionar la interpretación musical a nivel práctico y conceptual, además es un complemento importante que debe obligatoriamente conocer cualquier intérprete del saxofón interesado en el repertorio propuesto e inclusive en otros distintos.

El autor de este proyecto de recital resumidamente llegó a las siguientes conclusiones:

- 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.
- 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.

4.1.2. Cinco técnicas extendidas del saxofón aplicadas en la cumbia. Wilson Mario Ferrer Pretel, Universidad Eafit, Medellín 2015.

Ferrer (2015) retoma algunas de las técnicas extendidas del saxofón, uso y manera de abordarlas y presenta una propuesta de su aplicación a la música colombiana, más exactamente a la cumbia, en un ejercicio técnico que aborde también la descripción musical de fenómenos, tanto naturales como sonoros, por medio de recursos técnicos instrumentales que logren un

acercamiento a nuevas sonoridades desde la imitación. También asegura que hacer uso de la técnica extendida implica tener conocimientos previos, como también haber estudiado algunos métodos que hablan acerca de esta.

- “Al terminar la búsqueda bibliográfica de las diferentes TE en el saxofón, deduje que estas aparecen inicialmente por la curiosidad de los ejecutantes intérpretes del instrumento y por el ánimo de imitar sonidos de otras fuentes, ya sean de otro instrumento musical o de la naturaleza. Las TE han permitido al saxofón crearse un universo sonoro amplio que, día a día, se renueva con las ideas de los músicos en constante exploración” (Ferrer, 2015, p. 20).
- “El ejercicio de técnicas extendidas plasma, de manera muy obvia, su pretensión de facilitar la ejecución a través de la imitación de ciertos sonidos; no pretende el virtuosismo sino, más bien, el acercamiento a las técnicas mencionadas de una manera simple” (Ferrer, 2015, p. 20).

4.1.3. Recital Interpretativo de Clarinete “Un Sonido, Diversos Colores y Distintos Mundos”. Arnold Adrián Carvajal Martínez, Universidad de Nariño, San Juan de Pasto 2007.

Carvajal (2007), afirma que la importancia de realizar un estudio bibliográfico y musical en la preparación “teórica” de cada una de las obras a interpretar, contribuirá al proceso íntegro del montaje y presentación del repertorio y por medio del cual se logrará mayor solidez y claridad para interpretar correctamente cada una de las obras.

El autor de este proyecto de recital resumidamente llego a las siguientes conclusiones:

- La calidad interpretativa de las obras mejoro mucho con los refuerzos teóricos y musicales que se generaron a partir del estudio bibliográfico de las obras.

- Se reforzó y conoció muchos aspectos técnicos de las obras en cuanto a forma, armonía e interpretación, lo que permite un mejor desarrollo y seguridad a la hora de la interpretación y presentación de estas.
- El conocer profundamente las obras permitió a la vez mejorar y enfatizar en la técnica instrumental del intérprete, con lo cual se mejorarán los recursos musicales y se abre más la puerta hacia el profesionalismo.

4.2 Marco conceptual

4.2.1. El Saxofón desde el aspecto técnico ejecutivo e interpretativo.

4.2.1.1 Interpretación en el saxofón

Al hablar de interpretación musical, nos referimos a un proceso que se ha afianzado en la cultura occidental en los últimos siglos, sin embargo, la palabra interpretación es ambigua ya que puede ser utilizada para la referencia del músico práctico, creando la idea de solo la lectura musical sin ejecución, en este caso, el autor David Liebman nos refiere: “*When a saxophonist performs, he is telling a story, painting a picture and relating his feelings as the music unfolds. What the listener first perceives is his emotional response to the sound emanating from a musician.*” [Cuando un saxofonista actúa, él está narrando una historia, pintando un dibujo y relatando sus sentimientos como la música se desarrolla. Que el oyente lo primero que percibe, es su respuesta emocional al sonido que el músico emana] (2006, pág. 7), lo anterior evoca a la idea de que un músico especializado, decodifica un texto musical de una partitura y lo hace audible desde el *performace*, ya que este concepto enmarca la ejecución/interpretación de manera simultánea.

4.2.1.2. Técnica Básica

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 con la necesidad que presente cada instrumentista basada en una determinada escuela, por ejemplo: alemana, italiana, francesa, rusa, Norte Americana, Etc. Lo anterior, como una mejor manera de conseguir a través de diferentes medios un objetivo musical propuesto, en este caso es el dominio del instrumento. (Carvajal 2007).

Del mismo modo, para entender la *técnica básica* Liebman (2006) explica que el saxofón debe ser visto como la extensión del cuerpo, donde la funcionalidad de los órganos vitales tales como los pulmones, la laringe, la cavidad de la boca y la posición de la embocadura intervienen en la producción de sonido, además, accesorios como la boquilla y las cañas, determinan el trabajo del ejecutar e interpretar en el saxofón con mayor eficacia (Figura 1).

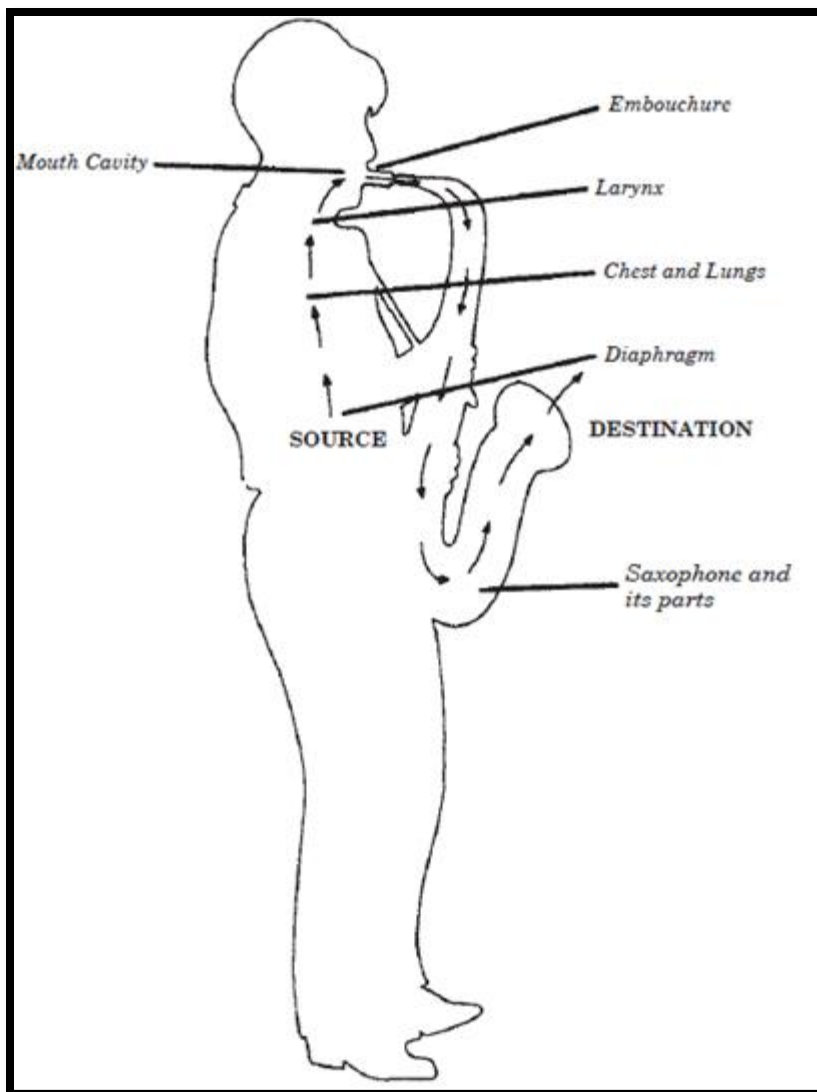


Figura 1. Ilustración técnica básica del saxofón

Fuente: Liebman, 2006, pág. 9.

Es así como en la práctica de este instrumento se optimiza de acuerdo con el uso funcional de estos órganos y de las herramientas técnicas anteriormente descritas por Carvajal y Liebman, sin embargo, estos dos autores no expresan en su texto que la emisión del sonido depende de la forma cognitiva como el músico percibe la normativa dada por la lectoescritura musical en el pentagrama. Por lo tanto, para entender el concepto de *ejecución técnica* de un instrumento musical, el concepto engloba tareas básicas como el dar la claridad del sonido con

eficacia. En el caso de la oscilación de la onda sonora producida por el saxofón, el autor de este documento toma en consideración la siguiente valoración del uso de la laringe como lo menciona Liebman (2006, pág. 14), ya que como un órgano que a su vez es un músculo, éste contiene las cuerdas vocales y su mecanismo fisiológico se encarga en registrar la oscilación de las frecuencias sonoras, los procesos de vocalización, entonación, sonoridad, relajación y contracción cuando se brinda el aire desde el diafragma (Figura 2).

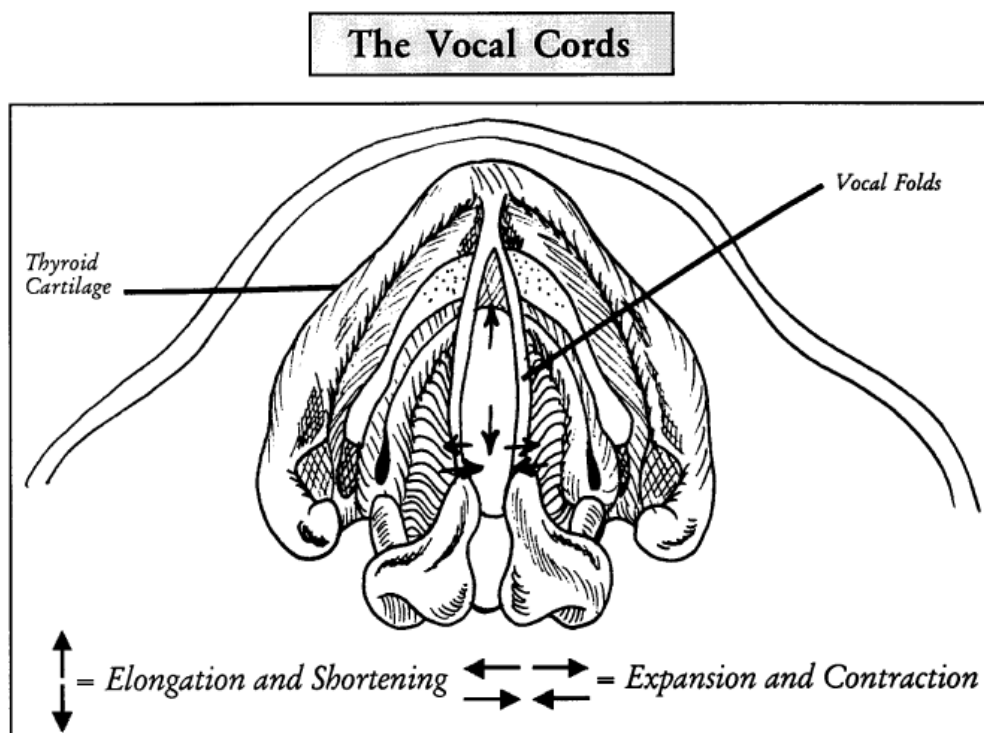
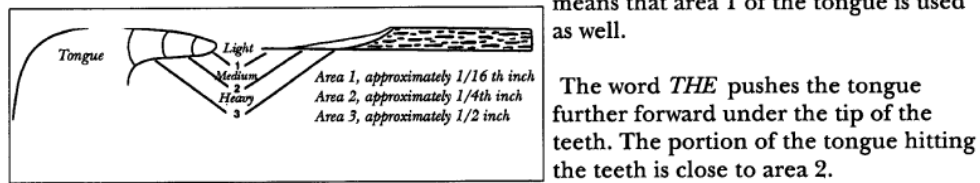


Figura 2. Ilustración de la laringe y las cuerdas vocales.

Fuente: Liebman, 2006, pág. 14..

Así mismo, Liebman (2006) destaca el uso de la lengua como músculo que tiene la capacidad de identificar las áreas proporcionales de la caña, de esta manera, la función de articularla diversificación de sonidos depende en su gran mayoría del buen uso de este musculo, así, nos dará como resultado el poder recrear las distintas expresiones del lenguaje musical

evidentes en los acentos, las dinámicas, la intensidad del sonido, la regularidad rítmica, dirección melódica y la imitación de sonidos (Figura 3).



For help in identifying the areas of the front portion of the tongue striking the reed, we can use various articulated sounds,

Practice quarter notes, slowly at first, and at different intensity levels:

	<i>Staccato</i>		<i>Tenuto</i>		<i>Accented</i>		<i>Staccato-Legato</i>		
	<i>Light staccato</i>		<i>Medium intensity</i>		<i>Heavy intensity</i>		<i>Nearly legato</i>		Possible combinations
Tongue area	1	1	2	1	3	2	1	2	
Reed area	2	1	2	2	3	3	1	1	

Gradually extend the range and increase the speed to 16th note motion.

Figura 3. Ilustración del uso de la lengua como músculo.

Fuente: Liebman, 2006, pág. 26.

Por lo tanto, el control y coordinación de estos elementos -la respiración, la embocadura, la laringe y la lengua- da como resultado una caracterización tímbrica y sonora equivalente a la voz humana y a los procesos de habla y fonación del lenguaje discursivo, produciendo así que la tarea del saxofonista sea eficiente y natural.

En el caso de la digitación, es una actividad de carácter rítmica, armónica y melódica del mecanismo de los dedos, estos responden a las mismas características del control y relajación nombradas anteriormente, Ronald Carava enfatiza en su libro *Preliminary exercise & etudes in contemporary techniques for saxophone* de manera metodológica, que para la reproducción del lenguaje musical mediante la producción del sonido en el saxofón, el estudiante puede usar

diagramas relacionados con la digitación ya que esta actividad representa el movimiento de los dedos y la coordinación con los órganos y su movimiento fisiológico determinan la capacidad artística del ejecutante (Figura 4).

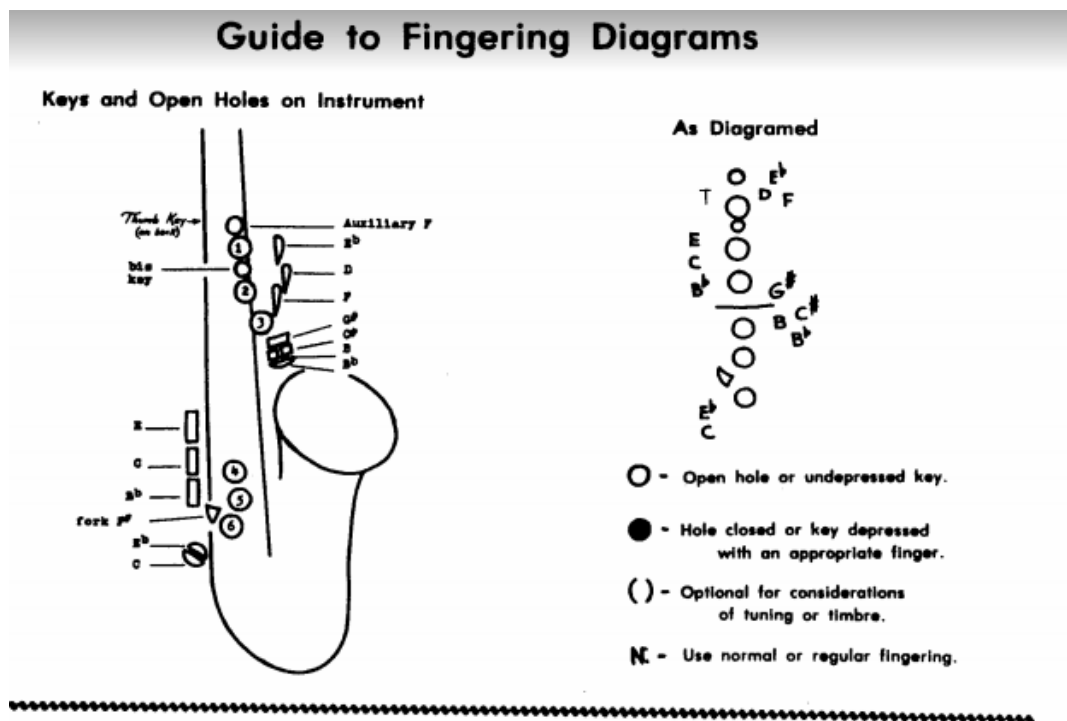


Figura 4. Preliminary exercise & etudes in contemporary techniques for saxophone

Fuente: Carava, 1980

De esta manera se concluye que la *técnica básica* equivale al uso funcional de los órganos encargados de la producción del sonido en conjunción con la reproducción el lenguaje musical mediante el uso eficaz del saxofón.

4.2.1.3. *Técnica Extendida*

Prioló (2015) define de la siguiente manera el concepto de *técnicas extendidas* en el saxofón:

“...la ampliación o extensión del espacio sonoro en que habitualmente se le escribe al instrumento. Así, se hace posible que compositores e intérpretes empleen en las obras una amplia gama de posibilidades acústicas del saxofón. Se aplica en una amplia variedad de lenguajes de la música contemporánea como elementos de expresión necesarios para la composición e interpretación de obras en estas corrientes musicales.” (2015, pág. 8).

De esta manera, el autor nos acerca a un contexto sobre el uso de la *técnica extendida* en el saxofón, la cual hace parte de la evolución propia de la grafía musical que tiene la capacidad de representar recursos acústicos, estilísticos y estéticos que sean necesarios para enriquecer el lenguaje musical y que parten de la *técnica básica*.

Del mismo modo, Liebman (2006) narra que: “*In the more advanced jazz styles of the 1960’s, and the course throughout John Coltrane’s career, you can observe extensive use of altissimo, harmonics, multiphonics, overtones substitute fingerings as part of the language, In fact, these effects which were thought, of as tricks and novelties are now mandatory for all contemporary saxophonist*” [En el más avanzado estilo de jazz de los años sesenta, y en el curso de la Carrera de John Coltrane, tú puedes observar un extensivo uso del *altissimo*, harmónicos, multifónicos, overtones que son la sustitución de las posiciones de digitación como parte del lenguaje. En el hecho, estos efectos cuales fueron parten de los trucos y novedades es ahora un mandamiento para todos los saxofonistas contemporáneos.] (pág. 22).

De igual manera, Carava explica que el proceso de aprehensión de la *técnica extendida* se puede adquirir de manera sistemática y metodológica mediante diagramas relacionados con la digitación (Figura 5), ya que estos se pueden relacionar la altura, la regulación de las dinámicas de intensidad y la mecánica de la posición de los dedos en el saxofón.

The image shows a musical score for saxophone titled "Etudes on Timbre Variation for Saxophone". It features two staves of music. The first staff is marked with a tempo of quarter note = 72-80 and a dynamic of *pp* (pianissimo). The second staff is marked with a dynamic of *mp* (mezzo-piano). Below each staff are fingering diagrams consisting of vertical columns of circles representing finger positions on the keys. The first staff has seven diagrams, and the second staff has four diagrams. The diagrams use letters like 'B', 'E', 'T', and 'B' to indicate specific fingerings or techniques.

Figura 5. Ejemplo e diagramas para el estudio de la *técnica extendida*.

De lo anterior, Liebman y Prioló sintetizan el concepto de *técnica extendida* como un recurso acústico que puede ser plasmado en la partitura, que evolucionó como parte de la versatilidad de los saxofonistas desde una práctica empírica y que luego fue trasladada al ámbito académico como un elemento de normativa y expresivo en la música contemporánea; por el contrario, Carava induce que el lenguaje de las grafías no convencionales, se puede mecanizar mediante diagramas de digitación para que en el momento de estudiar un repertorio con de este

tipo de estéticas, el saxofonista ya tiene una experiencia previa para comprender el mecanismo para poder ejecutar estos recursos sonoros.

Por lo tanto, tomamos como referencia el siguiente listado de las *técnicas extendidas* más reconocidas y referenciadas por estos autores:

- Respiración circular.
- *Altissimo* o tercer registro.
- *Flutterzunge* o frullato.
- *Slap*.
- *Key percusión*
- *Bissbliciando* o *Flattement*
- *Subtone*
- Sonido de trompeta o de trompa (*trumpet-like sounds*)
- Multifónicos
- *Bend*
- *Breath noise*
- Microtonos

5. Diseño metodológico

5.1 Paradigma Cualitativo

En música, el paradigma cualitativo se perfila para comprender que el análisis de una partitura se puede analizar los datos obtenidos desde un *Estudio Descriptivo-Exploratorio* desde las artes, ya que el performance es considerado un proceso experimental resultante entre el acto poético, el score (partitura) y acto estético (Nattiez Jacquez. Jean, 1990, p. 73), en el caso del estudio de las piezas con aspecto de la *técnica básica*

En el caso de la *técnica extendida*, en gran medida, los sistemas de notación musical empleados por algunos compositores en este recital poseen un gran factor de creatividad :” *When composer invent music that the semiographic system can no longer represent, a period of crisis ensues, in which composer cannot free themselves totally from the old system, yet the seek to represent their intentions by means of new notational signs, which-because new- are often without universal meaning* [Cuando el compositor inventa música que el sistema semográfico ya no puede representar, se produce un período de crisis, en el que el compositor no puede liberarse totalmente del sistema antiguo, pero la búsqueda de representar sus intenciones se realiza mediante nuevos signos notacionales, lo cual, debido a que es nuevo. son a menudo sin significado universal] (Nattiez Jacquez. Jean, 1990, p. 79). De lo anterior se puede inferir, que el paradigma es el más adecuado para este proyecto y para futuras investigaciones.

5.2 Enfoque: Hecho musical, postura de Jean Molino

La música como objeto de arte, es la representación del sonido por medio del acto de comunicación entre ejecutante y/u oyente, de este modo, la interpretación musical es el proceso de representación y construcción del fenómeno en su totalidad unificados en el *hecho musical* (Molino, 2011).

Al tomar como referencia el *hecho musical*, se considera que: “El intérprete se convierte en una variable de la música, listo para integrarse, bajo las formas más diversas e inesperadas, en el proceso de construcción de nuevas músicas.” (Molino, 2011, pág. 122).

6. Análisis de las obras

6.1 Prelude Cadence et Finale- Alfred Desenclos

Es una pieza que posee una estética impresionista de un grado alto -relacionado con su nivel- de dificultad en la ejecución, lo anterior hace referencia que, para ser interpretada, el ejecutante debe poseer entre sus habilidades como ejecutante grandes conceptos teóricos y técnicos relacionados con la *Técnica Básica* aplicada al saxofón, por lo tanto, la siguiente cita extraída de un programa de mano expone las palabras del saxofonista Claude Delangle quien sintetiza los elementos más importantes para comprender esta pieza:

“En 1942, el año en que comenzó la clase de saxofón en el Conservatorio de París, Alfred Desenclos recibió el Primer Gran Premio de Roma. Desenclos, quien también escribió una sinfonía, un magnífico Requiem y un cuarteto de saxofones (1964), compuso el presente Prelude, Cadence et Finale en 1956 para una competencia realizada por la clase en el Conservatorio; De este modo, el trabajo forma parte de la gran tradición como parte del repertorio de esta ilustre institución. "El trabajo de Desenclos es testigo de un dominio del estilo puesto al servicio del instrumento, en la calidad del acompañamiento del piano (que mantiene un diálogo con el solista), en su riqueza armónica y en el cuidado con la acentuación" (Bogert, 2008, pág. 13).

La pieza posee una forma tripartita A-B-C, donde la parte A *Prelude* se presenta el motivo principal en el compás 1 y el desarrollo de este evidente en su variación melódica (Figura 6).

SAXOPHONE ALTO

PRÉLUDE
Grave (♩ = 60)

The musical score is for Saxophone Alto and is titled 'PRÉLUDE' in a 'Grave' tempo (♩ = 60). It consists of five staves of music. The first staff is highlighted with a blue box. The music features a melodic line with various dynamics including piano (p), forte (f), and pianissimo (pp), and includes markings for 'rit.' (ritardando) and 'Tempo'. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

Figura 6. Descripción del tema principal

El acompañamiento del piano emplea en el registro bajo, la nota pedal en sol y en el desarrollo del acompañamiento el movimiento de intervalos cromáticos (Figura 7).



Figura 7. Descripción del acompañamiento.

De igual forma, a partir del compás 11, el piano imita el gesto motivico del saxofón con una armonía de carácter impresionista, tomando como eje la tonalidad de *Sol menor* y el uso de secuencias cromáticas -creando así, una característica del uso la sonoridad del arpeggio y del uso del motivo en todo el registro del piano-, de los cuales se perciben cambios acentuales en la métrica y la melodía. Para finalizar, el compositor emplea un acorde *metaalterado* (*Sic*) (Yepes Londoño, 2014, pág. 275) el cual sería *Sol sostenido menor con novena bemol* que sirve como acorde enlace para modular a la sección de B *Cadence* (Figura 8).

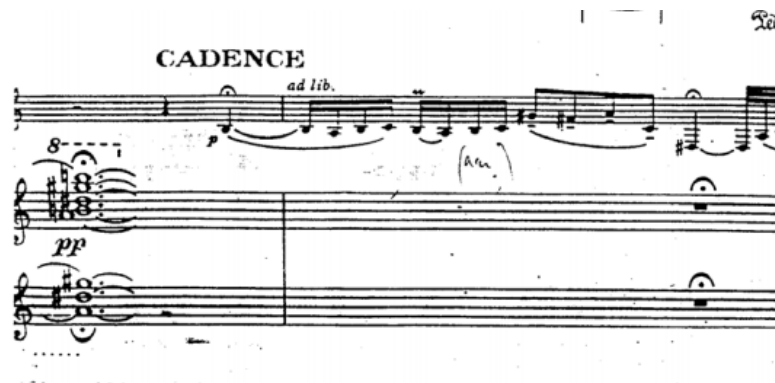


Figura 8. Ilustración de acorde final de Prelude.

Continuando con el análisis descriptivo, la segunda sección toma como eje central la escala *octatónica* de *Do* y entre sus características importantes se destacan las siguientes:

- Esta sección no posee mensuración eliminando así, la signatura de compás y sus barras divisoras y por consiguiente su métrica.
- El compositor sugiere un *tempo* musical *Ad. Libitum*, creando así, una percepción de temporalidad contrastante en comparación con los dos movimientos.
- Posee una gran actividad rítmica, melódica, expresiva, dinámica y articulativa

De igual forma, esta sección se puede fragmentar en 3 (tres) gestos, el primero (Figura 9), elabora un clímax melódico en esta sección, además, presenta un motivo melódico en el inicio que es desarrollado por medio de aumentación y transposición al final de este gesto.



Figura 9. Descripción del primer gesto y clímax.

El segundo gesto (Figura 10), elabora un diseño melódico de mayor complejidad en su ejecución, ya que su articulación e interválica propuesta en la partitura busca que el ejecutante conduzca la melodía de acuerdo con la intensidad y dinámicas formulada desde una percepción del movimiento escalonado y secuencial.

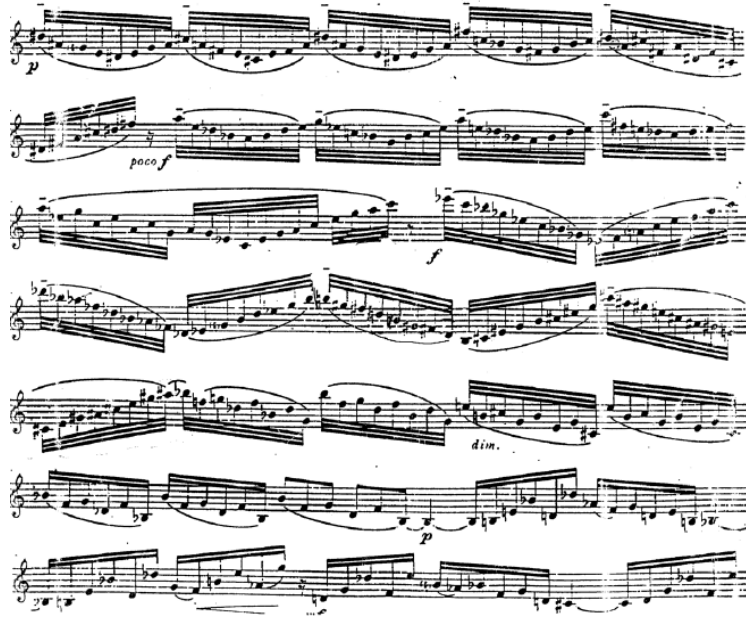


Figura 10. Descripción segundo gesto.

El tercer gesto (Figura 11) se describe por la elaboración de la cadencia melódica por parte del saxofón y el retorno al sistema métrico por parte del piano, sin embargo, el compositor propone una transición basado en el material temático de la sección *Prelude*.



Figura 11. Descripción tercer gesto.

En el acompañamiento del piano, la textura es basada en armonía politonalidad y organización heterométrica del pulso, en el cual expone y cita de nuevo, el material de *Prelude* con otro diseño melódico -que sirve como transición para el último movimiento-. En la elisión temática (Figura 12), el piano y el saxofón realizan la interpolación del tema presentado en la transición, incluyendo ese mismo material en la tercera sección.



Figura 12. Interpolación Piano y Saxofón.

La tercera sección *Finale* se puede apreciar las siguientes estructuras morfológicas:

- Heterometría
- Polifonía
- Clímax

Además, toma el gesto desarrollado en la transición como elemento unificador (Figura 13)



Figura 13. Gesto Unifica

6.2 Variaciones sobre 7 líneas imaginarias-Fredy Vallejos

Como parte *Concert Cursus 1* del currículum de música y composición del IRCAM, la obra *Variaciones sobre 7 líneas imaginarias* es el producto de un proceso de ocho meses de entrenamiento. Su compositor Fredy Vallejos, hizo parte de una elección de 10 compositores por medio de un comité de lectura de dicha institución, la cual tuvo como beneficio, recibir formación en ésta durante los periodos 2013-2014 (IRCAM, 2014).

Esta pieza contiene los avances en composición electroacústica, investigación científica y musical; además, integra nuevas lógicas de ejecución instrumental por parte de su compositor, la cual contribuye a considerar a esta pieza, como una obra escrita por un nariñense con trascendencia internacional.

Variaciones sobre 7 líneas imaginarias está escrita para saxofón alto y electrónica, la cual tiene una duración aproximada de 9 minutos incluida su parte solista. En este caso, el saxofón posee un apoyo electroacústico que se ejecuta simultáneamente durante su proceso de performance, además de la pista, la pieza contiene un score con indicaciones propias del compositor.

Por lo tanto, se toma a esta pieza desde el paradigma de la música *acusmática* (tipo de música electroacústica compuesta para ser presentada utilizando altavoces) para su análisis musical, ya que su contexto relacionado con la yuxtaposición de medios digitales, deben ser considerados como parte del producto artístico.

De esta manera, la siguiente figura (Figura 14) describe el uso de dos micrófonos, un pedal de pie, un ordenador tipo mac book, entrada midi, interfaz, reverb externo y la ubicación 7 amplificadores, que a su vez se relacionan con su título de manera explícita e implícita -sobre 7 líneas imaginarias-.

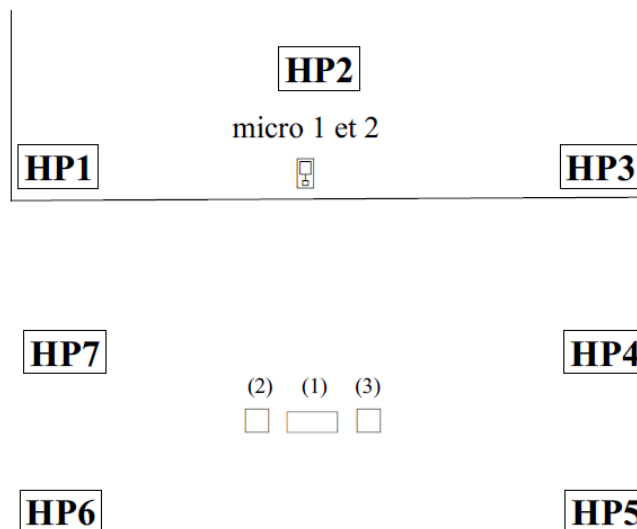


Figura 14. Descripción de la posición de los micrófonos y amplificación.

En el score se asigna en la totalidad de los 129 compases, los literales de A-B-C-D como grandes secciones y los numerales del 1 al 45 como indicaciones subyacentes a cada sección, lo anterior, con la finalidad de comprender que la pieza puede concebirse por la separación en fragmentos.

La sección A inicia con un “gesto” diseñado por la respiración del ejecutante a partir de la *Técnica extendida* (0:10 hasta el 0:15 segundos), tomando como referencia al saxofonista Antonio García Jorge (Jorge, 2014), el cual tuvo la oportunidad de estrenar la pieza y posee un registro audiovisual ofrecido por el IRCAM (Figura 15).



Figura 15. Descripción del “gesto” de respiración por parte de Antonio García Jorge.

Secuencia

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=UD-N468m9VQ>

A continuación, la siguiente secuencia de imágenes (0:15 hasta 0:20 segundos), representan el “gesto” aspiración (Figura 16),



Figura 16. Descripción del “gesto” de aspiración por parte de Antonio García Jorge.

Secuencia

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=UD-N468m9VQ>

Su representación en la partitura (Figura 17), se describe por la utilización de signos gráficos (flechas), como parte del “gesto” que evidencia el proceso de aspiración y el de respiración del ejecutante en el compás 1.

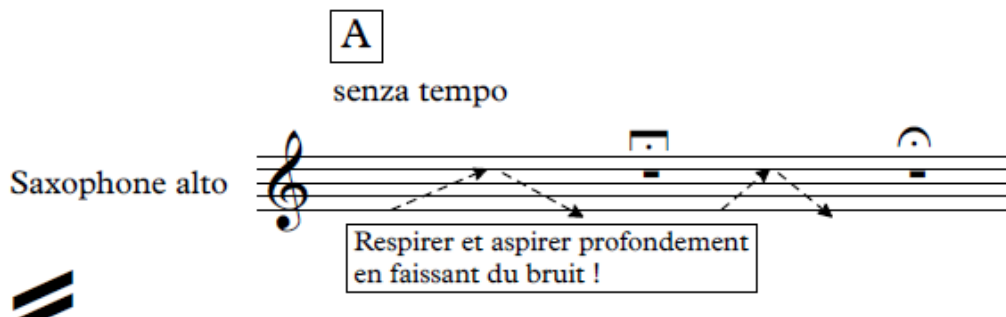


Figura 17. Descripción de la respiración y aspiración del ejecutante.

Así mismo, la nota fundamental “Re” en el registro grave del saxofón, emplea signos gráficos que representan el vibrato y la regulación de dinámica de intensidad (Figura 18).

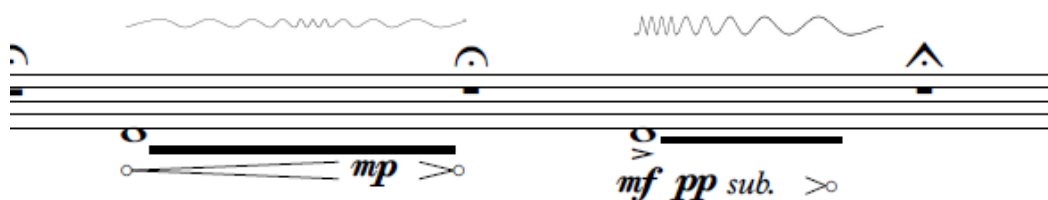


Figura 18. Descripción representación de vibrato e intensidad en la nota fundamental “Re”.

Continuando con el análisis, el numeral 1 es asignado en el compás 2. En esta subsección, el compositor presenta las texturas monofónicas (compás 2 al 9) y heterofónicas (del compás 9 hacia adelante) desarrolladas en un sistema métrico y proporcional de 3/8.

Para el diseño melódico, el compositor trabaja con técnicas extendidas del saxofón evidentes en el uso de cuartos de tonos y *frulatto* (Figura 19). La heterofonía como textura, es aplicada por medio de la yuxtaposición del medio digital, este soporte electrónico fue producto

de la colaboración en su grabación del saxofonista de origen francés Claude Delangle (IRCAM, 2014).

The image displays a musical score for alto saxophone and piano. The saxophone part is written in treble clef with a 3/8 time signature. It begins at measure 2 with a first ending bracket and a tempo instruction: $\text{♩} = 90$ sempre accelerando. The saxophone line features a variety of dynamic markings: *mp*, *ff*, *ppp*, *ff*, *p*, *f*, *ppp*, *mp*, *pp*, *ff sub.*, *p*, *mf*, *pp*, and *ff*. The piano accompaniment is shown in bass clef with three staves. It includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *ppp*, *ff*, *mp*, *f*, *p*, *mp*, *p*, *ff*, *mf*, and *p*. There are also markings for *mf* and *ff* in the lower staves. The score includes performance instructions like *sempre accelerando* and *sub. acc.* (subito accelerando).

Figura 19. Descripción de la textura y diseño melódico.

A partir del compás 30, su construcción rítmica se caracteriza por la aumentación de su velocidad y su cambio heterométrico en relación con su proporción en expresión aritmética de $3/8$ a $7/4$; lo anterior, conservando la unidad de referencia de corchea, pero con la indicación que debe ser una subdivisión ternaria, creando así, una sensación y tensión polirítmica para indicar de manera narrativa la finalización de la sección A (Figura 18).

De este modo, la heterometría ($6/4$ y $3/4$) es parte de la forma de la pieza, la cual ayuda a concebir clímax rítmicos y estructurales al finalizar la sección A y el numeral 2 en el compás 36 (Figura 20).

sempre accelerando

sempre accelerando

30

Sax. alto

mf f mf ff > p fff subito mf f mf ff mf f mf fff

1

2

3

4

2

sempre accelerando

32

Sax. alto

mf f mf f mf ff mf f mf f ff

1

2

3

4

Figura 20. Descripción del desarrollo de heterometría y polirritmia.

The image shows a musical score for Saxophone Alto, measures 34 through 38. The saxophone part is written in treble clef with a tempo of 120. The dynamics are marked as *mf*, *f*, *ff*, *f*, and *sf*. A 'Growl' technique is indicated in measure 38. The score is numbered 34, 35, 36, 37, 38. There are also some markings like '2' in a box and 'Growl' with a bracket over the notes in measure 38.

Figura 21. Finalización sección A

En el compás 37 hasta el compás 58 se desarrolla la sección B, el uso de los numerales (del 3 hasta 12) son indicativos de cambios métricos y uso de técnicas extendidas del saxofón, a partir del compás 36, la incorporación de nuevas sonoridades como las voces fragmentadas y la percusión son parte de la riqueza rítmica de esta sección (Figura 22).

The image shows a musical score for Saxophone Alto and Percussion. The score is for section B, starting at measure 37. The tempo is marked as quarter note = 60. The time signature is 3/4. The saxophone part features a melodic line with dynamics ranging from *ff* to *ppp*. The percussion part provides a steady rhythmic accompaniment. The score includes a rehearsal mark 'B' and a measure number '3' at the end of the section.



Figura 22. Descripción sección B.

Así mismo, el cambio métrico es reforzado en el uso de técnicas extendidas del saxofón, como es evidente en los numerales 5-7-9-11, empleando la proporción de octava en el pulso de referencia (Figura 23).

The image displays a musical score for Saxophone Alto, divided into two systems. The first system covers measures 50 to 54, and the second system covers measures 54 to 58. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The saxophone part is marked with various dynamics: *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *sfz* (sforzando), and *mp* (mezzo-piano). There are also performance instructions in parentheses: "(L.L.L.L.)" above measure 51 and "(caliente sck.k. o s.k ad lib.)" above measure 57. The score includes a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A double bar line with repeat dots is present at the end of measure 54. The bottom of the page features a small square symbol with a vertical line through it.

Figura 23. Final sección B.

En el inicio de la sección C, emplea como técnica extendida saxofón realizando un trino elaborado por un intervalo de cuarta aumentada, como se muestra la figura 22 (Jorge, 2014), cabe resaltar que el sonido reproducido como acompañamiento posee una textura polifónica empleando como recurso técnico la *polifonía horizontal* (Imagen y Audición Expandida, 2018), lo anterior, es evidente entre el compás 59 hacia adelante (Figura 25).



Figura 24. Descripción del compás 59 por parte de Antonio García Jorge.

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=UD-N468m9VQ>.

Figura 25. Compás 59.

A su vez, -como lo explica su compositor- al emplear la *polifonía horizontal* también produce una relación directa con la Polirritmia evidente en la superposición de divisiones binarias y terciarias en el acompañamiento (Figura 26). El diseño melódico del saxofón toma

como referencia la interválica generada por los efectos sonoros y heterogéneos en el saxofón en compensación con la pista, el cual se percibe distancias menores al cuarto de tono.

68 rall. sempre ♩=120 7

Sax. alto

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Vibr. Peng. Struck. + Chimes

Figura 26. Descripción micropolifonía y puntillismo

Como parte de la forma, en el numeral 22 se presenta un clímax estructural (Figura 27), ya que en la proporción total de los numerales asignados, el numeral 22 es equivalente a la mitad. Además, el compositor emplea signos semióticos como el regulador, la intensidad de *piano a forte*, el acento idiomático y una línea horizontal como marca de apoyo.

The image shows a musical score for Saxophone Alto, measures 77-82. The saxophone part begins at measure 77 with a trill (tr) and a dynamic marking of *p*. The score includes ten staves for other instruments, numbered 1 to 10. A vertical dashed line separates the two parts of the multi-measure rest. A 'Viva Proq. Chiboa' box is present at the bottom right of the score.

Figura 27. Clímax de la pieza

La sección D inicia en el numeral 28 asignado en el compás 99, continua con la exposición de la técnica polifonía horizontal en el acompañamiento, en el compás 102, el compositor emplea un ostinato en el saxofón de empleando un sistema de control rítmico en agrupaciones 5-4-3, pero con la sugerencia melódica de presentar la aleatoriedad en la altura del sonido (Figura 28).

14

Tocar grupos de notas
alternando 5/4/3 semicorcheas y una corchea.
Tratar de no repetir una nota de un grupo a otro.

102

Sax. alto

1

2

3

4

5

Figura 28. Descripción aleatoriedad diastemática del sonido.

Del mismo modo, en el compás 107 repitiendo la misma agrupación, en cambio en el 112 el compositor realiza la misma indicación para una ejecución aleatoria pero su agrupación es de 4-3-2 y en el compás 114 la agrupación de 3-2, tomando así, una serie de disminución rítmica.

Al finalizar la pieza, el compositor retoma la nota fundamental “Re” aplicando el mismo concepto de respiración y la regulación de la intensidad de la dinámica (Figura 29).

The image shows a musical score for Sax. alto, measures 127-145. The score is written in 4/4 time and features a final melodic phrase. The saxophone part begins at measure 127 and ends at measure 145. The phrase is marked with a dynamic of *fp* (fortissimo piano) and includes a wavy line indicating a vibrato effect. The score is arranged in a system of 11 staves, with the saxophone part on the top staff and the piano accompaniment on the remaining 10 staves. The piano accompaniment consists of a steady bass line and a rhythmic accompaniment in the right hand. The saxophone part features a melodic line with various articulations, including slurs and accents, and ends with a final note in measure 145.

Figura 29. Finalización de la pieza.

La serie empleada para la creación y generación de motivos melódicos en la microforma es el denominado *sistema de Lindenmayer* (Imagen y Audición Expandida, 2018) como se muestra en la siguiente figura (Figura 30).

2 $\text{♩} = 90$ sempre accelerando

Sax. alto

mp ff PPP ff p f ~~PPP~~ mp pp ff sub. p mf pp ff

A-----B A-----B----- A A-----

Sax. alto

p mf PPP mp f p mp p ff mf p

A----- B----- A----- B----- A----- B-----

16 sempre accelerando

Sax. alto

f mp f mp f mp

A----- B----- A----- B----- A----- B-----

23

Sax. alto

p f mp f mp ff mp f

Figura 30. Descripción del sistema Lindenmayer.

Del mismo modo, la meso forma indica agrupaciones implícitas ($2+3=5$ y $2+4=6$) en el esquema melódico (Figura 31).

2 $\text{♩} = 90$ sempre accelerando

Sax. alto

mp ff PPP ff p f ~~PPP~~ mp pp ff sub. p mf pp ff 2

Sax. alto

p mf PPP mp f p mp p ff mf p

4

Figura 31. Descripción agrupaciones implícitas

6.3 Monologo en Tiempo de Joropo- Carlos Gonzalo Guzmán

Es pieza que consta de tres movimientos escrita en el año 2008 donde su escritura refleja el empleo de la *técnica básica* y la *técnica extendida* en el saxofón, lo anterior idea tiene como finalidad representar de manera imitativa el gesto del canto de vaquería, el cuatro, el arpa y el zapateo característico en el baile de la música tradicional de los llanos colombo venezolanos reconocido como el *Joropo*, de ahí nace la idea central de esta pieza, tomando elementos básicos de éste el patrón rítmico -como lo es la monodia, la hemiola, la rítmica y la poética- para representar la riqueza cultural del hombre llanero en un escenario ganadero por medio del saxofón.

El primer movimiento como lo describe su compositor es la representación de los cantos de vaquería como un elemento característico de la música tradicional llanera reconocidos por la *UNESCO* como patrimonio inmaterial de la humanidad en el año 2017:

“**la Vaquería**- hace una remembranza al amanecer de los llanos orientales, al trabajo del campesino y sobretodo (Sic) a la relación del hombre con la tierra llana. El canto deviene la vida del campesino llanero, así aparecen entonces los “cantos de trabajo”; la Vaquería, es uno de estos cantos y consiste en cantarle al ganado una serie de tonadas donde se le pide al animal el” favor”, -con mucho cariño- de dejarse ordeñar mientras la cría es separada de su lado. Este canto es monódico con una serie de glissandos y vibratos que asemejan e imitan los sonidos del ganado vacuno.” (Guzmán-Muñoz, 2008, pág. 2).

De lo anteriormente descrito, se puede inducir que el primer gesto es descrito por los *glissandos* y los cuartos de tonos, son una idea impresionista de la cotidianidad del hombre llanero (Figura 32).

Saxofonólogo En Tiempo de Joropo

La Vaquería Composición: Carlos Gonzalo Guzmán
Bogotá, C.

Para Saxofón Alto Dedicado a Adalberto Gaviria y A.

Dolce cantabile espressivo y libero
Adagio ♩ = 40

Figura 32. Gesto inicial de La vaquería.

Para el segundo movimiento con el nombre de *Registro*, introduce el patrón rítmico del *Pajarillo* de manera secuencial y transitoria, además, recrea como gesto audiovisual, la imitación de la idiomática del arpa llanera con el uso de todo el registro del saxofón y del *Slap* la imitación del apagado en el cuatro llanero (Figura 33).

2 *Registro* ♩ = 120

18 *vib* *fp* *mf* *p* *accel.* *loco* *ff* *ppp*

31 ♩ = 45 *mf* *ppp*

Moderato (♩ = c. 110)


3(6) 37 *p* *mf* *subito p*

4(8)

Figura 33. Descripción del segundo movimiento Registro.

El tercer movimiento posee una complejidad propuesta por el compositor al agregar como parte del *performance*, la escritura de la percusión en un segundo nivel por los pies del saxofonista, este gesto representa las influencias mozárabes presentes en el toque y baile de la música llanera, como lo explica la siguiente cita:

“–**Pajarillo**- (joropo recio) es una variante del ciclo armónico denominado seis; se distingue solamente por girar dentro de una escala menor armónica, talvez por el aire morisco (tradición de las músicas árábigo-andaluzas); su movimiento es cíclico y recurrente en falsetas, es decir, no se desarrolla como la música occidental –tema y variaciones- un pajarillo internamente está conformado por otros más; la sumatoria de estos, la recurrencia en el pedal, el bordoneo y la duplicación de las notas –alza púa- es una tradición mozárabe y mediterránea. Como un elemento compositivo el instrumentista está sujeto al pie, ya que marca la relación del hombre con la tierra llana.” (Guzmán-Muñoz, 2008, pág. 2).

Cabe resaltar que este movimiento posee heterometría y la progresión armónica (Figura 34) se basa en la progresión V7-I-IV-V7 : 

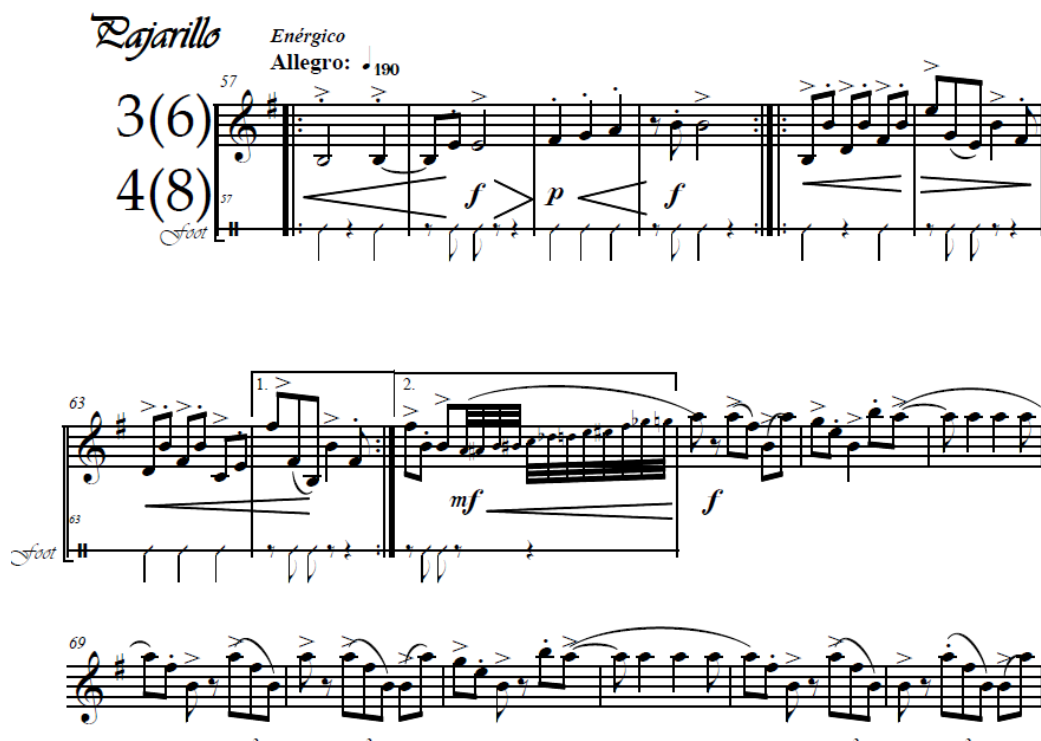


Figura 34. Descripción tercer movimiento.

6.4 Influencias de Chandé de Herman Fernando Carvajal.

Es una pieza escrita en el año 2017 para saxofón barítono solista y cuarteto de saxofones, fue estrenada en ese mismo año para el concierto de grado del saxofonista Mateo Cubillos. Esta pieza explora -como su título lo infiere- la riqueza rítmica del caribe colombiano (Carvajal, 2017), en especial del patrón rítmico del *Chandé* y demuestra las habilidades de instrumentación para la familia orquestal del saxofón por parte de su compositor.

Para describir su forma, la pieza se divide en dos secciones grandes denominadas A-B, donde la *Sección A* presenta una introducción de 8 compases con textura heterofónica, al emplear secuencias armónicas propias de la técnica de *armonía cuartal*, la duplicación de la melodía en

los distintos colores del cuarteto y la orquestación escalonada en el final de la introducción (Figura 35).

INFLUENCIAS DE CHANDÉ

Score
Saxofón barítono solista y cuarteto de saxofones
♩ = 130 - 135
Herman Fernando Carvajal M.

The musical score consists of two systems. The first system shows the Baritone soloist and the four members of the saxophone quartet (Soprano, Alto, Tenor, and Baritone). The Baritone soloist part is marked with a '5' and a fermata. The quartet parts are marked with a '6' and a fermata. The second system shows the Baritone soloist and the four members of the saxophone quartet. The Baritone soloist part is marked with a '5' and a fermata. The quartet parts are marked with a '6' and a fermata.

Figura 35. Descripción de la introducción Influencias de Chandé.

Para el desarrollo de la sección, el compositor propone una melodía de ocho compases como bajo ostinato en el instrumento solista (Do mixolidio), la cual de manera progresiva se incorpora un discanto entre la voz inferior del cuarteto -Saxofón barítono- ya que el movimiento de las voces se percibe de intervalos de octavas y quintas contrarias (Figura 36). De igual

manera, las voces intermedias realizan un acompañamiento de textura homofónica para reforzar la armonía de carácter modal.

Figura 36. Descripción melodía y acompañamiento sección A.

La siguiente subsección, posee mayor actividad rítmica en comparación con la anterior subsección, además, busca un clímax estructural al destacar en este, una idea melódica en el registro agudo por parte del saxofón barítono como instrumento solista y un clímax orquestal por parte de los instrumentos acompañantes (Figura 37).

8 INFLUENCIAS DE CHANDÉ

B. solo

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B. solo

Figura 37. Clímax sección A.

A continuación, la resolución climática se ve reflejada en el uso de melodías por imitación en los otros instrumentos -lo que conlleva a tener actividad polifónica- y el uso de armonía cromática en el final de esta subsección (Figura 38).

10 INFLUENCIAS DE CHANDÉ

The musical score is arranged in five staves. The top staff is labeled 'B. solo' and contains a melodic line with a measure number '10' above it. The second staff is labeled 'S. Sax.' and contains a melodic line with a measure number '73' above it. The third staff is labeled 'A. Sax.', the fourth 'T. Sax.', and the fifth 'B. Sax.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp'.

Figura 38. Final de la Sección A.

En contraste, a partir del compás 77 la *sección B* presenta un ostinato rítmico-melódico y armónico elaborado por el acompañamiento (Figura 39), además, posee un carácter tonal en la cual la voz inferior determinada por el saxofón barítono se mantiene en la nota *Do* -sonido real- y realiza un movimiento a manera de motivo melódico como bajo, en cambio el instrumento solista se desarrolla de manera melódica y el acompañamiento realiza el enlace V-I.

Figure 39 shows a musical score for five saxophones (B. solo, S. Sx., A. Sx., T. Sx., B. Sx.) in a key of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'a tempo'. The B. solo part has a fermata over the first measure. The S. Sx., A. Sx., and T. Sx. parts have a fermata over the first measure and then play a melodic line starting in the second measure. The B. Sx. part has a sixteenth-note run in the first measure, followed by a melodic line. The score is divided into four measures.

Figura 39. Descripción sección B.

A partir del compás 122, la melodía se distribuye por todas las voces del cuarteto por medio de la progresión IV-ii⁹ hasta el compás 129 con el acorde III₇ -como acorde pivote V₇ de la región tonal de La menor, que a su vez, se convierte en clímax de esta sección-. Además, el compositor propone el uso de palmas percutidas, voz hablada por parte de los instrumentistas y en algunos casos, el uso de la técnica extendida reconocida como *Slap* en el instrumento solista (Figura 40).

INFLUENCIAS DE CHANDÉ

The image shows a musical score for five saxophone parts: B. solo, S. Sx., A. Sx., T. Sx., and B. Sx. The score is titled 'INFLUENCIAS DE CHANDÉ'. It is divided into two systems. The first system (measures 126-132) includes lyrics 'Chan dé' and double bar lines. The second system (measures 133-139) includes the instruction 'PALMAS' and continues the musical notation.

Figura 40. Descripción clímax sección B.

Para finalizar esta sección, el compositor propone como un contraste temático a la pieza, una improvisación basada en los grados V_7-I_6 tomando como referencia La menor como sonido real (Figura 41). A su vez, la improvisación sirve como puente modulante a la sección de Coda.

INFLUENCIAS DE CHANDÉ E7 21

The musical score is for the piece 'Influencias de Chandé' and is page 21. It features five saxophone parts: B. solo, S. Sx., A. Sx., T. Sx., and B. Sx. A baritone soloist is also indicated. The score starts at measure 16 and ends at measure 21. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The piece is in the key of D major. The chords are E7 and A6. The baritone soloist part is marked 'Libre Improvisa Baritono Solista'. The score includes first and second endings for measures 19 and 20.

Figura 41. Improvisación y puente a Coda

Para el desarrollo de la coda, se retoma el tema principal de la *Sección B* modulado este tema a la tonalidad a Re mayor- tono real-, además, el compositor propone el uso de heterometría en la cadencia final (Figura 42).

Figure 42 shows a musical score for five saxophones. The staves are labeled B. solo, S. Sax., A. Sax., T. Sax., and B. Sax. The score covers measures 193 to 198. The music is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The B. solo part has a melodic line with some grace notes. The other saxophones provide harmonic support with various rhythmic patterns.

INFLUENCIAS DE CHANDÉ

25

Figure 42 (continued) shows the final part of the musical score for five saxophones, covering measures 195 to 198. The staves are labeled B. solo, S. Sax., A. Sax., T. Sax., and B. Sax. The music is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The B. solo part has a melodic line with some grace notes. The other saxophones provide harmonic support with various rhythmic patterns.

Figura 42. Descripción final de la pieza.

6.5 Concierto para saxofón alto en mi bemol mayor Op 109 Alexander Glazunov.

Adaptación y arreglo para Ensemble de Saxofones por Jean Marie Londeix.

Alexander Glazunov (1865-1936) escribió este concierto en Junio el año de 1934 en la ciudad de Paris -dos años ntes de su muerte- y fué estrenada el 25 de noviembre de 1934 en Suecia por el saxofonista Sigurd Raschèr, desde entonces esta pieza se convirtió en una de las referencias más importantes del repertorio clásico para los intérpretes de saxofón alto

(Leitersblues, s.f.). Además de esta versión, existe la reducción para piano y saxofón y otra pieza con la nomenclatura Op 109ª para orquesta completa.

Como lo indica el sitio web Leitersblues: “*Pese a que Alexander Glazunov consiguió, más que ningún otro compositor de la escuela nacionalista, un equilibrio entre los elementos rusos y europeos, su música ultraconservadora desentonó con las ideas progresistas del momento.*” (Leitersblues, s.f.) De lo anterior se puede inferir que, el compositor muestra en su estilo de composición de este concierto, un carácter posromántico en relación con las progresiones armónicas empleadas por otros compositores entre el siglo XIX e inicios del siglo XX, por otro lado, sus ideas de forma musical se puede identificar que su estilo es más conservador propio del nacionalismo de su país de origen.

Sin embargo, el *Concierto para saxofón alto en mi bemol mayor Op 109* muestra una gran versatilidad en la técnica de instrumentación orquestal por parte de su compositor, ya que, en su época, al querer elaborar un discurso melódico y armónico por todas las voces y timbres de la orquesta, innova en el color orquestal al mostrar interés por el saxofón alto como el papel protagónico en conjunción con las cuerdas sinfónicas.

Para este recital de grado, se optó por la adaptación y arreglo realizada por Jean Marie Londeix para ensamble de saxofones en el cual, la reducción orquestal está hecha para las voces de dos sopranos, tres altos, tres tenores y dos barítonos suple la necesidad de una orquesta sinfónica para su ejecución.

Por lo tanto, para comprender este concierto la sección A en su macro forma (Yepes Londoño, 2014) inicia con una frase introductora de 11 compases elaborada por la orquesta (Figura 43) con la indicación de *Allegro Moderato*.

Score

CONCERTO en Mi Bemol
Pour Saxophone-Alto et Ensemble de Saxophones

ALEXANDRE GLAZOUNOV
Jean Marie LONDEIX

Allegro Moderato
♩=120

CONC

Figura 43. Descripción introducción.

A partir del compás 11 hasta el 22 se inicia la subsección “a” como mossaforma (Yepes Londoño, 2014), el saxofón solista aborda el tema principal “A”, del mismo modo el motivo principal el cual será presentado con distintas apariencias melódicas, rítmicas, armónicas y de color instrumental durante todo el concierto, todo lo anterior desde un carácter *cantabile* (Figura 44).

Figura 44. Descripción del tema principal.

En el desarrollo del tema principal, cabe resaltar el uso de la orquestación desde una textura polifónica, la cual es evidente en su acompañamiento, además, el uso de técnicas compositivas de desarrollo temático formulados desde la imitación al estilo de fuga que sirven como elisiones temáticas entre temas principales y temas secundarios, generando así, una dilución temática desde el aspecto orquestal y formal (Figura 45).

The image displays a musical score for a saxophone ensemble, consisting of 12 staves. The parts are labeled as follows: A. Sx. (Alto Saxophone), S. Sx. 1 (Soprano Saxophone 1), S. Sx. 2 (Soprano Saxophone 2), A. Sx. 1 (Alto Saxophone 1), A. Sx. 2 (Alto Saxophone 2), A. Sx. 3 (Alto Saxophone 3), T. Sx. 1 (Tenor Saxophone 1), T. Sx. 2 (Tenor Saxophone 2), T. Sx. 3 (Tenor Saxophone 3), B. Sx. 1 (Baritone Saxophone 1), and B. Sx. 2 (Baritone Saxophone 2). The score features various dynamics such as *f*, *pp*, *mp*, *express.*, *mf*, and *p*. There are also performance markings like *en dehors*. Several passages in the score are circled in blue, highlighting specific melodic lines that illustrate the concept of thematic dilution through imitation and variation across different instruments.

Figura 45. Dilución temática.

El tema “B” inicia el compás 27, se desarrolla en la región de *Bb Mayor*, *Re mayor* y *Fa lidio*- tono real-, conservando su idea temática (Figura 46).



Figura 46. Tema B.

La subsección “b” se desarrolla el tema “C” de la pieza, la cual toma como referencia en su marcación de pulso *Allegretto Scherzo*, en una región tonal de *Sol menor* -tono real- donde su carácter contrastante se evidenciada en la actividad rítmica y la idea progresiva de esta sección (Figura 47).



Figura 47. Descripción Tema C

Para la sección “B”, el compositor re expone la idea temática de la introducción y desarrolla un puente modulante a *Do bemol* -tono real- pero empelando la técnica del pantonalismo, además, su carácter *cantabile* se ve reforzado por la indicación de *Andante* y la signatura de 3/4 en el compás; lo anterior, como una idea enlaza al clímax de la pieza que es

evidente que en la subsección de *Cadenza* -a partir del compás 164 hasta el compás 186- se identifique el tema “D”, un motivo de figuración cromática .



Figura 48. Tema D.

En el compás 191, el compositor presenta el tema “D” pero transformado a saltos de octavas, el cual sirve de puente para la sección “C” (Figura 49).



Figura 49. Tema “D” transformación.

La sección “C” inicia en el compás 201 presenta una *Invencción* a tres voces, ya que, en el desarrollo de ésta, se observa la apariencia de un episodio fugado, pero no contiene características de *Dux* y *Comes* propios de la fuga. Para profundizar esta idea, como lo indica el editor Edwin F. Kalmaus: “*Section III, the infamous fuguetta-because for many years it was imagined that Glazunov left off work here- explodes initial statement so that the composer has us thinking we are in for some kind of enormous fugal episode.* [La Sección III, la infame fuguetta, porque durante muchos años se imaginó que Glazunov dejó de trabajar aquí, explota en su primera declaración, de modo que el compositor nos hace pensar que estamos en algún tipo de

episodio fugal enorme]". (Kalmus, pág. 2). Sin embargo, en el análisis de la forma se puede identificar el movimiento canónico (Figura 50).

The image shows two systems of musical notation for a saxophone concerto. The first system, labeled 'CONCERTO en Mi Bemol', covers measures 31 to 35. It features a single saxophone part with dynamics such as *f*, *dim*, *pp*, and *energico*. The second system, also labeled 'CONCERTO en Mi Bemol', covers measures 36 to 40. It includes three parts: A Saxophone (A Sx), Saxophone 1 (S. Sx. 1), and Saxophone 2 (S. Sx. 2). Dynamics like *f*, *pp*, and *energico* are present throughout.

Figura 50. Descripción de la sección “C”

De este modo Kalmus justifica que los elementos estructurales y formales de la sección C hacen parte de la recopilación de los otros temas descritos en las secciones A y B, al referirse que Glazunov tuvo mayor creatividad al exponer las melodías imitadas de los primeros temas, de este modo elabora esta sección sin ninguna intención de crear contraste : “*Glazunov again imitates the first movement’s A-a B-b structure, each theme being variant on its corresponding theme in the first section, moving into an extended coda that recapitulates many of the motives in a shifting cornucopia of melodic invention* [Glazunov imita de nuevo la estructura A-a B-b del primer movimiento, siendo cada tema variante de su tema correspondiente en la primera sección, moviéndose hacia una coda extendida que recapitula muchos de los motivos en una cambiante cornucopia de invención melódica]” (Kalmus, pág. 2). Por esto, el inicio de la Sección C en mesoforma se considera una *invención* a tres voces, que luego se enlaza con la coda.

La sección de Coda inicia en el compás 281, empleando una variación del tema “A” por aumentación, de igual forma presenta el tema “D” que hace parte de la sección B, recapitulando el contenido expuesto anteriormente.

7. Conclusiones

- Al describir el proceso de estudio de las piezas mediante un análisis formal y estructural del repertorio *Concierto para saxofón alto en mi bemol mayor. Op. 109* Alexander Glazunov, *Variaciones sobre 7 líneas imaginarias* de Freddy Vallejos, *Prelude Cadence et Finale*, *Monólogo en tiempo de Joropo* de Carlos Gonzalo Guzmán e *Influencias del Chandé* de Fernando Carvajal, se puede inferir que el concepto de *Técnica Básica* y *Técnica Extendida* en el saxofón como problema de investigación para este recital, contribuyó a una mejor percepción de las piezas, la cual se ve evidente en el montaje de ellas mismas.
- Por otro lado, al indagar sobre la diferencia entre la ejecución e interpretación de la *técnica básica* y *técnica extendida* en el saxofón, se puede deducir el cómo producir sonidos convencionales y no convencionales de este instrumento, optimizando el montaje del repertorio propuesto para este recital
- La información aquí encontrada servirá como referencia bibliográfica, para futuras investigaciones, se puede generar nuevas experiencias sonoras contribuyendo así al desarrollo artístico de la región.

Bibliografía

- Bogert, N. B. (2008). *Le Saxophone: La Voix de La Musique Moderne*. Indiana: Ball State University.
- Carvajal, H. F. (22 de 11 de 2017). *Influencias de Chandé*. (Saxofón barítono solista: Mateo Cubillos U. Soprano: Alexis Sánchez Alto: Carolina Guacaneme Tenor: Ricardo Aguirre Barítono: Juan Carlos Aguirre, Intérprete) Auditorio Teresa Cuervo, Museo Nacional,, Bogotá, Colombia. Recuperado el 29 de 11 de 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=00KVDE02Cbg>
- Espitia, L. F. (2015). *LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS EN TRES OBRAS COLOMBIANAS PARA SAXOFÓN DÉLIRES, Johann Hasler. MONÓLOGO EN TIEMPO DE JOROPO, Carlos Gonzalo Guzmán FLUXUS, Luis Riso-Salom*. Medellín: Universidad Eafit.
- Guzmán-Muñoz, C. G. (2008). *Monólogo en Tiempo de Joropo*. Bogotá.
- Kalmus, E. F. (s.f.). *Glazunov Saxophone Concerto in E Flat Op. 109*. Publisher Of Music, New York.
- Leitersblues. (s.f.). leitersblues.com/alexander-glazunov-concierto-para-saxofon-op-109. Recuperado el 08 de 12 de 2018, de <https://leitersblues.com/alexander-glazunov-concierto-para-saxofon-op-109>
- Liebman, D. (2006). *Developing A Personal Saxophone Sound*. Stroudsburg, Pennsylvania: Dorn Publications.
- Molino, J. (2011). Reflexiones de Semiología. En U. A. México, *El Hecho Musical* (pág. 163).
- Nattiez Jacques. Jean. (1990). *Musicologie générale et sémiologie. English*. (C. Abbate, Trans.) Princenton, Unites States: Princeton University Press. New Jersey. United States.

Vitores, D. H. (03 de Marzo de 2013). Prélude, Cadence et Finale by Alfred Desenclos.

Recuperado el 2018 de 11 de 11, de <https://www.youtube.com/watch?v=tGz8ByUs9c8>

Yepes Londoño, G. (2014). *Tratado del Lenguaje Tonal*. Bogotá: Autoreseditores.com.