

RECITAL INTERPRETATIVO DE SAXOFÓN

“La Versatilidad como Fenómeno Indefectible en la Interpretación”

DANIEL SANTIAGO APRÁEZ BUCHELI

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

PASTO

2020

INTERPRETATIVO DE SAXOFÓN

“La Versatilidad como Fenómeno Indefectible en la Interpretación”

DANIEL SANTIAGO APRÁEZ BUCHELI

Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de Licenciado en Música

ASESOR:

MG. HERMAN FERNANDO CARVAJAL MARTINEZ

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

PASTO

2020

Nota de Responsabilidad

“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo de grado son responsabilidad exclusiva de sus autores”

Artículo 1 del acuerdo No. 324 del 11 de octubre de 1966, emanado por el Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.


Nota de aceptación

Presidente del jurado

Jurado


Jurado

San Juan de Pasto, enero de 2020



Universidad de Nariño
FACULTAD DE ARTES

FUNDADA EN 1904



OFICINA DE REGISTRO Y CONTROL ACADÉMICO
OCARA

DÍA 13 MES 01 AÑO 2020

HORA 11:36 No. FOLIOS _____

FIRMA QUE BIEN RECIBE _____

ACUERDO No. 247
(13 de enero de 2020)

EL CONSEJO DE LA FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE NARIÑO
En ejercicio de sus atribuciones legales, estatutarias y,

CONSIDERANDO

Que mediante Proposición No. 101 del 26 de diciembre de 2019, emanada del Comité Curricular del Departamento de Música, propone otorgar la distinción LAUREADA para el Trabajo de Grado, Recital Interpretativo titulado "LA VERSATILIDAD COMO FENÓMENO INDEFECTIBLE EN LA INTERPRETACION", del estudiante del Programa de Licenciatura en Música, Daniel Santiago Apraéz Bucheli.

Que mediante Acuerdo No. 100 del 2019 se aprueba el Trabajo de Grado, Recital Interpretativo del estudiante Daniel Santiago Apraéz Bucheli con la asesoría del profesor Herman Fernando Carvajal Martínez.

Que mediante Acuerdo No.144 del 2019 el Comité Curricular del Programa de Licenciatura en Música designa a los profesores Luis Eduardo Medina, Carlos Alberto Medina y Jimmy Alexander Jaramillo en calidad de Jurado Evaluador del Trabajo de Grado, Recital Interpretativo, titulado "LA VERSATILIDAD COMO FENÓMENO INDEFECTIBLE EN LA INTERPRETACION".

Que en cumplimiento al Acuerdo No. 176 de 2019 del Comité Curricular, el 18 de diciembre de los corrientes, el estudiante Daniel Santiago Apraéz Bucheli presentó sustentación pública de su Trabajo de Grado.

Que según conceptos del Jurado evaluador el Trabajo de Grado se ha reconocido por su excelente manejo técnico, apropiación de los estilos propios de cada obra, interpretación, ensamble, afinación y puesta en escena.

Que el repertorio seleccionado para instrumento saxofón expresa una versatilidad del ejecutante al incluir la técnica extendida lo cual hace una experiencia única en la historia de recitales.

Que este tipo de trabajos demuestra el alto nivel académico de los estudiantes del programa de Licenciatura dado el manejo de diferentes tipos de saxofones.

Que el trabajo de grado del estudiante Daniel Santiago Apraéz Bucheli muestra la alta calidad del programa de Licenciatura en Música.

Que por lo anterior el jurado evaluador de manera unánime asigna una calificación de noventa y ocho puntos (98).

Que según artículo No. 7 del Acuerdo No. 332 de noviembre 1 de 2005 emanado por el Honorable Consejo Académico, los trabajos de Grado tendrán las siguientes distinciones de honor: Meritorio: ENTRE 95 Y 99 PUNTOS, Laureado: 100 PUNTOS.

Que los anteriores considerandos se encuentran soportados con cada uno de los conceptos que elaboraron los Jurados, con base en la evaluación de la sustentación pública y solicitan conceder distinción de Laureado al Trabajo de Grado, Recital Interpretativo del estudiante en mención.

Que en virtud de lo anterior, el Consejo de Facultad, mediante consulta No. 036 del 13 de enero de 2020, considera pertinente la solicitud por tanto,

ACUERDA

ARTICULO PRIMERO: Otorgar la distinción LAUREADA para el Trabajo de Grado, Recital Interpretativo, titulado: "LA VERSATILIDAD COMO FENÓMENO INDEFECTIBLE EN LA INTERPRETACION", del estudiante del Programa de Licenciatura en Música, Daniel Santiago Apraéz Bucheli con código estudiantil No. 2140602008.

COMUNIQUESE Y CUMPLASE

Dada en San Juan de Pasto, a los 13 días del mes de enero de 2020.



Arq. RICARDO GHEGA
Decano (E)

Preparó: Ensayetti Estrada - Apoyo Administrativo
Revisó: Arq. Liliana Carrasco - Secretaria Académica



Arq. LILIANA CARRASCO
Secretaria Académica

Ciudadela Universitaria Torobajo - Calle 18 No. 50 - 02 - Telefax 7316295 Ext. 101 - 102
Línea gratuita 018000957071 - decanaturafacartes1@gmail.com - facartes@udenar.edu.co
www.udenar.edu.co - San Juan de Pasto - Nariño - Colombia



GP-CER 112002 SC-CER 110449 CO-SC-CER 110449

Agradecimientos

A la Universidad de Nariño, por brindarme los espacios y maestros propicios para explorar y cultivar el pensamiento; a mi asesor Herman Fernando Carvajal por apoyarme y nutrirme de grandes conocimientos durante gran parte de la carrera; al maestro Luis Eduardo Medina, por proveerme de las herramientas necesarias en el desarrollo de la técnica del saxofón; a la maestra Sandra Quiñones por ser parte fundamental en mi crecimiento profesional y como persona; a cada uno de mis compañeros y amigos, con quienes siempre he podido contar para evolucionar como músico; y a mi familia, quien es y ha sido el soporte para seguir intentando comprender la música y la vida.

Dedicatoria

Con amor y sinceridad para mi familia, quien es la base de mi búsqueda vital; y a la música, componente fundamental en la búsqueda y crecimiento de mi ser.

Resumen

La interpretación es una de las labores mas complejas y recurrentes en el que hacer de un músico.

Es por eso que, por medio de este trabajo que contiene el estudio y profundización de los recursos idóneos para desarrollar un recital interpretativo de saxofón, y optar por el título de licenciado en música de la Universidad de Nariño, se pretende acercar tanto al investigador, como al lector, a un concepto interpretativo relativamente amplio y nutrido.

El presente trabajo se compone de la investigación bibliográfica de los aspectos históricos, técnicos e interpretativos, que son fundamentales en un recital que plantea la exploración de la versatilidad como fenómeno indefectible. Todo esto acompañado del estudio y análisis del repertorio musical, desde una perspectiva fenomenológica, basada en los principios filosóficos de Edmund Husserl y del reconocido director de orquesta Sergiu Celibidache.

Abstract

One of the most complex and recurrent work as a musician is the interpretation. That's why, through this work that contains the deep study of the suitable resources to develop an interpretative saxophone recital and attempt to opt for a 'Universidad de Nariño' Music Educator degree, tries to get close to the researcher and the reader to a wide and full interpretative musical concepts, these are fundamental in an recital that try to explore the versatility like a unfailing phenome. All these are supported by the study and analysis of the musical repertory from a phenomenological perspective based in Edmund Husserl's philosophical principles and from the recognized orchestral conductor Sergiu Celibidache.

Contenido

	Pag.
Introducción	21
1. Panteamiento del problema.....	22
1.1 Formulación del problema	23
2. Objetivos.....	24
2.1 Objetivo general.....	24
2.2 Objetivos específicos	24
3. Justificación	25
4. Fundamentación referencial.....	26
4.1 Marco de antecedentes.....	26
4.2 Marco teórico.....	26
4.2.1 Fenomenología.....	26
4.2.1.1 Fenomenología Realista.....	27
4.2.1.2 Fenomenología Trascendental.....	27
4.2.1.3 Método Fenomenológico.....	28
4.2.2 Fenomenología musical y análisis fenomenológico musical.....	30
4.2.2.1 Fenomenología musical.....	30
4.2.2.2 Fenomenología musical según Ansermet.....	31
4.2.2.3 Fenomenología musical según Celibidache.....	33
4.2.2.4 Análisis fenomenológico musical.....	35
4.2.3 Interpretación.....	37

4.2.3.1 Fidelidad.	40
4.2.3.2 Autenticidad.	41
4.2.3.3 La versatilidad como fenómeno indefectible en la interpretación.	43
4.2.4 El Saxofón.	45
4.2.4.1 Historia.	45
4.2.4.2 Construcción.	47
4.2.4.3 Aspectos técnicos.	50
4.2.5 Compositores	51
4.2.5.1 Pierre-Max Dubois (1930-1995).....	51
4.2.5.2 Rodrigo Lima (1976)	52
4.2.5.3 Santiago Apráez Bucheli (1997).....	53
4.2.5.4 Vid Pupis.....	53
4.2.5.5 Juan Carlos Valencia Ramos (1978).....	54
4.3 Marco conceptual.....	55
4.3.1 Paisaje Sonoro.....	55
4.3.2 Técnicas Extendidas en el Saxofón.....	55
4.3.3 Música Electroacústica.	57
4.3.4 Noise	57
4.3.5 Indefectible.	58
4.3.6 Forma.	58
4.3.6 Fenómeno.....	58
4.3.7 Cadenza.....	59
4.3.8 Rondó.....	59

4.3.9 Sarabande.....	60
4.3.10 Rondó Sonata.....	60
4.3.11 Concierto.....	61
4.3.12 Fantasía	61
4.3.13 Versatilidad.....	62
4.3.14 Musica programatica.....	62
5. Metodología	64
5.1 Paradigma	64
5.2 Enfoque.....	64
5.3 Matriz de categorías.....	65
6. Analisis de la información	67
6.1 Paisagem Sonora nº 6 – Rodrigo Lima.....	67
6.1.1 Busqueda del punto culminante y determinación de las articulaciones.....	67
6.1.2 Estudio del comportamiento e interrelación de las articulaciones y semiarticulaciones entre si, para definir la estructura de la obra.....	82
6.2 Fantazija za altovski saksofon – Vid Papis.....	83
6.2.1 Busqueda del punto culminante y determinación de las articulaciones.....	83
6.2.2 Estudio del comportamiento e interrelación de las articulaciones y semiarticulaciones entre si, para definir la estructura de la obra	106
6.3 Back Home – Juan Carlos Valencia.....	107
6.3.1 Busqueda del punto culminante y determinación de las articulaciones.....	107
6.3.2 Estudio del comportamiento e interrelación de las articulaciones y semiarticulaciones entre si, para definir la estructura de la obra	147

6.4 Navitae – Santiago Apráez Bucheli	148
6.4.1 Búsqueda del punto culminante y determinación de las articulaciones.....	148
6.4.2 Estudio del comportamiento e interrelación de las articulaciones y semiarticulaciones entre si, para definir la estructura de la obra	154
6.5 Concerto pour saxophone et orchestre – Pierre Max Dubois	155
6.5.1 Búsqueda del punto culminante y determinación de las articulaciones.....	155
6.5.2 Estudio del comportamiento e interrelación de las articulaciones y semiarticulaciones entre si, para definir la estructura de la obra	190
7. Conclusiones.....	191
Bibliografía	192
ANEXOS	194

Lista de tablas

	Pag.
Tabla 1. Clasificación Ansermet.....	33
Tabla 2. Matriz de categorías.....	65
Tabla 3. Forma Concerto	155

Lista de figuras

	Pag.
Figura 1, Tesitura saxofón soprano.....	49
Figura 2, Tesitura saxofón alto	49
Figura 3, Tesitura saxofón tenor.	49
Figura 4, Tesitura saxofón Baritono.	49
Figura 5, Inicio Paisagem Sonora	67
Figura 6, Semiarticulación 1.1	68
Figura 7, Articulación 1	69
Figura 8, Semiarticulación 1.2	70
Figura 9, Articulación 2	71
Figura 10, Semiarticulación 1.3.....	72
Figura 11, Articulación 3	73
Figura 12, Articulación 4	74
Figura 13, Semiarticulación 1.5	75
Figura 14, Articulación 5	76
Figura 15, Articulación 6	77
Figura 16, Semiarticulación 1.7	78
Figura 17, Punto culminante	79
Figura 18, Semiarticulación 1.8.....	80
Figura 19, Articulación 8	81
Figura 21, Inicio Fantazija za altovski saksofon.....	83

Figura 22, Semiarticulación 2.1	85
Figura 23, Semiarticulación 3.1	86
Figura 24. Semiarticulación 1.2.....	87
Figura 25. Semiarticulación 2.2.....	88
Figura 26. Semiarticulación 3.2.....	89
Figura 27. Semiarticulación 1.3.....	90
Figura 28. Semiarticulación 2.3.....	91
Figura 29, Semiarticulación 1.4.....	91
Figura 30. Semiarticulación 2.4.....	93
Figura 31. Continuación de la semiarticulación 2.4	94
Figura 32, Final de la articulación 4	95
Figura 33. Semiarticulación 1.5.....	96
Figura 34. Semiarticulación 2.5.....	97
Figura 35. Final de articulación 5	98
Figura 36,. Inicio del punto culminante – semiarticulación 1.6.....	99
Figura 37. Semiarticulación 2 del punto culminante	100
Figura 38. Semiarticulación 3 del punto culminante	101
Figura 39. Semiarticulación 4 del punto culminante	102
Figura 40. Semiarticulación 4 del punto culminante	103
Figura 41, Final del punto culminante	104
Figura 42, Semiarticulación 1.7	105
Figura 43, Final de la articulación 7	106
Figura 44, Gráfica estructural Fantazija za altovski saksofon	106

Figura 45, Inicio de Back Home 108

Figura 46, Continuación de Semiarticulación 1.1 109

Figura 47, Final de la primera semiarticulación 110

Figura 48, Semiarticulación 2.1 112

Figura 49, Continuación de Semiarticulación 2.1 113

Figura 50, Continuación de la Semiarticulación 2.1 114

Figura 53, Final de articulación 2 118

Figura 54, Semiarticulación 1.3 119

Figura 55, Inicio semiarticulación 2.3 121

Figura 56, Final de semiarticulación 2.3 122

Figura 57, Final de Articulación 3 124

Figura 58, Inicio de la Articulación 4 125

Figura 59, Semiarticulación 2.4 126

Figura 60, Continuación de Semiarticulación 2.4 127

Figura 61, Final Semiarticulación 2.4 128

Figura 62, Final de Articulación 4 130

Figura 63, Semiarticulación 1.5 131

Figura 64, Final Semiarticulación 2.5 132

Figura 66, Semiarticulación 1.6 135

Figura 67, Semiarticulación 2.6 136

Figura 68, Final semiarticulación 2.6 137

Figura 69, Semiarticulación 3.6 138

Figura 70, Semiarticulación 4.6 139

Figura 71, Final de articulación 6	140
Figura 72, Inicio de punto culminante	142
Figura 73, Semiarticulación 2 del punto culminante	144
Figura 74, Semiarticulación 3 del punto culminante	145
Figura 75, Final Back Home	146
Figura 76, Gráfica estructural Back Home	147
Figura 77, Articulación 1 Navitae	149
Figura 78, Articulación 2	150
Figura 79, Articulación 3	151
Figura 80, Punto culminante	153
Figura 81, Gráfica estructural Navitae	154
Figura 82, Inicio Concerto	156
Figura 83, Inicio Semiarticulación 2	157
Figura 84, Final de la segunda articulación	157
Figura 85, Semiarticulación 3	158
Figura 86, Semiarticulación 4	159
Figura 87, Final de la primera Articulación	160
Figura 88, Semiarticulación 1.2	161
Figura 89, Semiarticulación 2.2	162
Figura 90, Final Semiarticulación 2.2	163
Figura 91, Semiarticulación 3.2	164
Figura 92, Final Segunda Articulación	165
Figura 93, Semiarticulación 1.3	166

Figura 94, Semiarticulación 2.3 167

Figura 95, Semiarticulación 3.3 168

Figura 96, Final de Articulación 3 y movimiento 1 169

Figura 97, Semiarticulación 1.4 170

Figura 98, Semiarticulación 2.4 171

Figura 99, Final de articulación 4 172

Figura 100, Semiarticulación 1.5 173

Figura 101, Semiarticulación 2.5 174

Figura 102, Final de articulación 5 y sarabande 175

Figura 103, Semiarticulación 1.6 176

Figura 104, Semiarticulación 2.6 177

Figura 105, Final articulación 6 178

Figura 106, Semiarticulación 1.7 179

Figura 107, Semiarticulación 2.7 180

Figura 108, Semiarticulación 3.7 181

Figura 109, Semiarticulación 4.7 182

Figura 110, Continuación semiarticulación 4.7 183

Figura 111, Final Articulación 7 184

Figura 112, Semiarticulación 1 del punto culminante 185

Figura 113, Semiarticulación 2 de punto culminante. 186

Figura 114, Semiarticulación 3 Punto culminante 187

Figura 115, Punto culminante 189

Figura 116, Gráfica estructural Concerto 190

Lista de anexos

	Pag.
Anexo A. Paisagem Sonora n.6 - Rodrigo Lima	195
Anexo B. Fantazija za altovski saksofon – Vid Pupis	196
Anexo C. Back Home – Juan Carlos Valencia	197
Anexo D. Navitae – Santiago Apráez	198
Anexo E. Concerto – Pierre Max Dubois	199

Introducción

La interpretación ha sido y será un componente fundamental en el arte, es por eso que existe una gran cantidad de discusiones y planteamientos que intentan profundizar sobre esta, y su importancia.

El presente trabajo, proyecta la versatilidad como un fenómeno indefectible en el proceso de la interpretación musical. De manera que, mediante el estudio bibliográfico de esa premisa, y el análisis fenomenológico musical de un repertorio multifacético, se pretende llegar a conclusiones que contribuyan al objetivo final, el cual es la presentación de un recital interpretativo de saxofón, para optar al título de Licenciado en Música de la Universidad de Nariño, además de fortalecer, crear y/o enriquecer un concepto interpretativo que, por supuesto, es imperioso en la vida profesional de cualquier músico.

1. Panteamiento del problema

El acto de la interpretación musical es uno de los más complejos, indispensables e influyentes en el arte sonoro, pues su correcta ejecución no se limita únicamente a la técnica o asimilación de un tipo específico de música, ya que existe un gran número de corrientes, estilos, géneros, épocas y culturas, que requieren en el músico la magnífica e indefectible cualidad de la versatilidad, la cual demuestra su importancia en la falta o abundancia de integralidad, profesionalismo y habilidades de adaptación que un músico posee. En ese orden de ideas, el saxofón, es un instrumento que permite apreciar de una manera clara las ventajas de un músico versátil; su destacado papel en diversos contextos musicales, lo demuestran.

La cátedra de saxofón de la Universidad de Nariño, ha demostrado un excelente nivel musical en diversos escenarios nacionales, e internacionales, pero si se hace un acercamiento a los recitales interpretativos de esta área, se puede observar que al menos en los últimos años, los saxofonistas que se han titulado, aunque hayan realizado muy destacados recitales e investigaciones, siempre han escogido una línea estática y poco variada en cuestiones estilísticas. Hecho que no permite evidenciar las amplias cualidades del instrumento, ni la versatilidad que como se menciono, es necesaria en un músico.

De lo anterior se puede inferir que es imprescindible un trabajo investigativo que aborde diversos estilos, géneros, formatos y técnicas en el saxofón, además de un recital variado en todos los aspectos mencionados, que genere un antecedente y una contribución a la motivación de las futuras generaciones de egresados, para que se cuestionen acerca de la importancia que tiene el análisis musical y la versatilidad en una buena interpretación. Enriqueciendo de esta manera enormemente a la comunidad estudiantil, principalmente a la cátedra de saxofón del Programa de Música de la Universidad de Nariño.

1.1 Formulación del problema

¿Cómo aporta el análisis musical fenomenológico del repertorio multifacético seleccionado, a la interpretación de un recital de saxofón para optar al título de Licenciado en Música de la Universidad de Nariño?

2. Objetivos

2.1 Objetivo general

Interpretar un recital de saxofón con repertorio multifacético, soportado en un análisis musical fenomenológico y optar por el título de Licenciado en música de la Universidad de Nariño.

2.2 Objetivos específicos

- 1.** Seleccionar un repertorio variado y multifacético que involucre diversidad en cuanto a estilo, formato y técnica para el saxofón.
- 2.** Determinar las características técnicas e interpretativas necesarias para la ejecución de las obras.
- 3.** Perfeccionar los aspectos técnicos requeridos para una correcta interpretación del repertorio.
- 4.** Presentar el recital ante el público y el jurado calificador.
- 5.** Ampliar los fundamentos y principios de un análisis musical basado en la fenomenología.
- 6.** Analizar cada una de las obras desde el punto de vista fenomenológico.

3. Justificación

Los recitales interpretativos son imperiosos en el desarrollo de una catedra de instrumento, en la medida de que se necesita de ellos para mostrar el trabajo y el conocimiento adquirido a lo largo de la carrera, pero además de eso, funcionan como potencializadores en la evolución de dicha catedra, pues estimula e inspira a los demás estudiantes.

El presente trabajo, aparte de la labor mencionada, busca dejar un precedente en el campo de los recitales interpretativos de saxofón que buscan optar al título de Licenciado en música de la Universidad de Nariño, pues esta fundamentado en el poco difundido análisis fenomenológico, y en la interpretación de un repertorio multifacético, ergo, diverso en cuestiones estilísticas, de formato, interpretativas y técnicas. Ya que, en los últimos años, los recitales de grado de saxofón, si bien han sido destacados y con un alto nivel musical e investigativo; han seleccionado un repertorio estático en cuanto a versatilidad de los aspectos mencionados, y un análisis musical tradicional, estudiado y ampliamente difundido, el cual no resta en ningún momento valor, pero si disminuye la cuota de contribución a la interpretación del recital.

Lo que busca este recital es mostrar y desarrollar por medio de un análisis musical fenomenológico, y la elección de obras variadas; el nivel interpretativo y técnico del estudiante, pues el enfrentarse a obras de diferentes conceptos, involucra inevitablemente la cualidad de la versatilidad, la cual es indispensable en la construcción de un músico profesional, y que, a pesar de ello, ha sido poco explorada en los pasados recitales de saxofón de la Universidad de Nariño.

4. Fundamentación referencial

4.1 Marco de antecedentes

- Recital interpretativo de saxofón “Saxofón: Expresión, Sutileza, Fuerza y Virtuosismo”

Herman Fernando Carvajal Martínez, Universidad de Nariño, San Juan de Pasto, 2009.

Importantes reflexiones desde su perspectiva relativista sobre el concepto de interpretación, los destacados aportes al cuestionamiento de autenticidad, concepciones de icónicos músicos y académicos, y la significativa contribución a la discusión sobre la importancia del “estilo” y su fidelidad.

- “Aproximación fenomenológica a la composición musical *ARMENIA* del compositor Juan Amador Jiménez”

Javier Miranda Medina, Conservatorio Profesional de Música Ramón Garay, Jaén, España, 2018.

El invaluable aporte a la aún joven y poco difundida fenomenología musical, la destacada realización de un análisis musical fenomenológico, la labor titánica de sintetizar muchos de los conceptos que se encuentran difusos en entrevistas, conferencias y escritos sobre este método analítico, y sobre todo la motivación para elegir el camino fenomenológico como el fundamento principal del análisis musical de esta investigación.

4.2 Marco teórico

4.2.1 Fenomenología.

Encuentra su raíz etimológica en el griego, φαινόμενον (aparición, fenómeno) y λογος (estudio, tratado). La fenomenología es una corriente filosófica que aparece a principios del siglo XX fundada por el filósofo y matemático Checo, Edmund Gustav Albrecht Husserl quien plantea dicho movimiento como una filosofía idealista y subjetiva, que encuentra gran afinidad con el

empirismo y la intuición como instrumentos de conocimiento. La fenomenología buscaba lograr la comprensión de los objetos, es decir, encontrar la esencia de las cosas y de las distintas regiones de la realidad mediante el estudio de la percepción y la relación Fenómeno-conciencia. “fenomeno y esencia no pueden ser vistos como entes separados sino como aspectos que se interrelacionan y que gracias a ello, podemos comprender uno a través del otro.” (Astor, 2000, p. 9)

La fenomenología lejos de ser un movimiento homogéneo, pues varía incesablemente en sus interpretaciones; con el pasar del tiempo ha desarrollado diferentes aplicaciones en diversas ramas del saber.

Sin embargo, pese a todas las vertientes que esta corriente filosófica ha desplegado, existen dos principales que son: La fenomenología realista, la cual posee menor difusión y aplicación; y la fenomenología trascendental, la que por el contrario es en gran parte la base de la fenomenología musical, la gestora del método fenomenológico y sobre la cual se ha desarrollado los distintos usos e interpretaciones.

4.2.1.1 Fenomenología Realista.

Defiende que los fenómenos conocidos son reales e independientes de nuestra mente, por lo tanto el sujeto no posee relación alguna con la realidad, sino que la realidad definitiva es lo que es en sí misma. Por este motivo Husserl buscaba la raíz del conocimiento en el fenómeno. “...El orden de la verdad rige sobre el de las cosas sin ser aquella afectada por estas últimas.” (Lugo, 2007, p. 172).

4.2.1.2 Fenomenología Trascendental.

Afirma que la realidad es una consecuencia de los actos de la conciencia, por tanto está determinada por la subjetividad que genera la interacción entre la percepción y la conciencia

humana. Así pues, descubre que las raíces del conocimiento no están tanto en el objeto, sino en la conciencia del sujeto que percibe los fenómenos. Esta variante se destaca por su método fenomenológico, del que se hablará más tarde.

Algunos de los representantes más importantes de este movimiento filosófico son Edmund Husserl (1859-1938), Alexander Pfänder (1870-1941), Max Scheler (1874-1928), Dietrich Von Hildebrand (1890-1978), Martin Heidegger (1889-1976), Jean-Paul Sartre (1905-1980) y Maurice Merleau-Ponty (1908-1961).

4.2.1.3 Método Fenomenológico.

La fenomenología designa un nuevo método descriptivo que hizo su aparición en la filosofía a principios del siglo (siglo xx) y una ciencia apriorística que se desprende de él y que está destinada a suministrar el órgano fundamental para una filosofía rigurosamente científica y posibilitar, en un desarrollo consecuente, una reforma metódica de todas las ciencias. (Husserl, 1990, p. 59)

La fenomenología puede entenderse como un método o como un modo de ver, el cual examina todos los contenidos de la conciencia para intentar comprender los fenómenos tal y como son dados, sin presuponer nada y describiéndolos desde una perspectiva ajena a cualquier suposición, es decir, una vivencia intencional que aprehende los significados en cuanto son dados y como son dados.

“El método fenomenológico deja de lado el problema de la realidad objetiva o del contenido real para dirigir su atención únicamente hacia la realidad en la conciencia.” (Lapointe, 1970, p. 379) así pues, para entender la esencia de los fenómenos tal cual se presentan ante la conciencia, es necesario hacer reducciones que permitan la entera comprensión.

“La primera fase de la reducción fenomenológica consiste en una reducción de hechos particulares y esencias generales.” (Lapointe, 1970, p. 379) esta es la reducción eidética, la cual consiste en ver al objeto con sus características principales, apartando todo lo que no hace parte de la pura esencia del fenómeno. La siguiente fase, llamada reducción trascendental interpreta el significado del objeto, hasta llegar por medio de este paso, a lo trascendental del fenómeno. Pero para llegar a esta subjetividad trascendental y conseguir una correcta reducción, es necesario el descubrimiento del *epoche*, el cual hace referencia al cambio de actitud, de una natural y cotidiana a una fenomenológica y trascendental.

Para explicar mejor en que consiste el método fenomenológico, es indispensable acudir a ejemplos particulares, por eso resulta pertinente el intelegible escrito de Ortega y Gasset.

Un hombre ilustre agoniza. Su mujer está junto al lecho. Un médico cuenta sus pulsaciones del moribundo. En el fondo de la habitación hay otras dos personas: un periodista, que asiste a la escena obitual por razón de su oficio, y un pintor que el azar ha conducido allí. Esposa, médico, periodista y intor presencian un mismo hecho. Sin embargo, este único y mismo hecho -la agonía de un hombre- se ofrece a cada uno de ellos con asecto distinto. (Ortega y Gasset, 1925, p. 360-361)

Cada visión y perspectiva es inimaginablemente distinta, tanto así que pareciera que cada personaje vive un hecho distinto. La diferencia rádica según (Ortega,1925) en : “la distancia espiritual a que cada uno se halla del hecho común, de la agonía”.(p. 361) En el caso de la mujer, tal distancia es casi nula, incluso se podría pensar que no existe, pues la mujer sufre la agonía, es parte viva de la escena. Para que un acto sea un objeto de contemplación debemos estar separados de el. El médico y el reportero están lógicamente mas alejados que la mujer, pues para ellos significa un hecho profesional, su profesión los obliga a involucrarse seriamente en la

escena, pues de ello depende en gran parte su prestigio y el desenlace de este acto. Pero es el pintor quien observa la realidad tal y como es, debido a su gran distancia emocional, es el quien debe encontrar los angulos perfectos, plasmar la belleza de los cuerpos iluminados por la luz natural de la habitación y encontrar la verdad que brinda la realidad. La actitud de la mujer es la actitud natural, humana, la que se vive y padece, la del pintor es a lo que se refiere Husserl con actitud fenomenológica. Es así como la fenomenología ve la cosa misma y encuentra la esencia de los fenómenos percibidos por la conciencia.

Así pues de este metodo surgen dos direcciones de percepcion de la conciencia: el *noéma* que es el sentido objetivo de una vivencia, y *nóesis* que se presenta como el aspecto subjetivo “Es el fluir de la conciencia dirigida intencionalmente a un objeto que la trasciende.” (Astor, 2000, p. 9)

4.2.2 Fenomenología musical y análisis fenomenológico musical.

4.2.2.1 Fenomenología musical.

“Incontables volúmenes han sido escritos concernientes a la fenomenología en el campo de la estética y específicamente como una herramienta para hacer crítica del arte. Relativamente poco ha sido presentado conectando música y fenomenología” (Ferrara, 1984, p. 358) El estudio de la música desde la perspectiva fenomenológica ha sido escaso, y salvo algunas excepciones, se ha escrito material que signifique bases solidas para la aplicación y consolidación de esta disciplina.

A grandes rasgos se puede decir que la fenomenología musical busca responder unas preguntas fundamentales: “¿Cuál es el ser esencial de una obra musical?” y “¿Cómo podemos conocerlo por lo que es?” (Rowell, 1996, p. 139). Según Rowell, algunas de las funciones principales de la fenomenología aplicada a la música es resolver dichas preguntas. Pero para entender la esencia de la música o de manera mas específica, de una obra musical; y así aplicar tal esencia y tal objeto de conocimiento trascendental de una manera práctica, es necesario

plantear también otros cuestionamientos. “¿Cómo se organizan los sonidos de la música en la mente del oyente?, “¿Es el oyente quien organiza los sonidos, o existen ya organizados en la obra como objeto?”, “¿Cómo se percibe dicha organización?” (Astor, 2000, p. 8)

4.2.2.2 Fenomenología musical según Ansermet.

Para hablar de fenomenología musical es imperativo mencionar el trabajo que realizó de manera exhaustiva el célebre director de orquesta suizo Ernest Ansermet (1883-1969) quien muy probablemente es el único que ha intentado realizar tal estudio de manera realmente seria. Según (Astor, 2000) tardó cerca de veinte años en escribir su libro *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, un libro complejo y voluminoso que difundió a lo largo de su carrera en diversos artículos y conferencias. Para Ansermet la fenomenología musical “Busca encontrar o deducir los principios generales de la música como manifestación de la conciencia humana, partiendo de los principios husserlianos, antes que deducir un método analítico de tipo descriptivo.” (Astor, 2000, p. 27)

Ansermet se tomó realmente en serio la labor de traslapar fielmente los postulados de la fenomenología de Husserl a la música, de este modo logró encontrar la perfecta alusión de la actitud fenomenológica “Así una fenomenología de la música tiene por objeto los fenómenos de conciencia que son puestos en juego por la aparición de la música en los sonidos, y la que nos explican dicha aparición” (Ansermet, 1989, p. 291) para esto Ansermet distingue dos momentos de reflexión. Primero la *reflexión pura*, la que nos mantiene activos ligados al mundo por la percepción de la acción en concreto, por lo tanto podemos interaccionar entre la actividad interior y exterior, entre lo subjetivo y lo objetivo.

La siguiente reflexión es llamada *reflexión segunda* donde se podría decir que logramos trascender, donde nos separamos del mundo y de nuestra actividad en él, para pensar en los fenómenos y analizarlos de manera real. Muy similar a lo que plantea Husserl con la actitud fenomenológica. Es importante mencionar el gran aporte práctico que desde su interpretación de la fenomenología aplicada a la música, hace Ansermet.

Para este autor existe una tensión esencial en la función de dominante y la describe según las percepciones psicológicas como: un futuro hacia la extroversión de manera ascendente y pasado hacia la introversión en sentido descendente. Por otra parte el papel de la subdominante tiene un efecto que contrasta con el de la dominante, mientras la dominante provoca actividad, la subdominante pasividad.

Basado en estas relaciones, Ansermet genera una teoría fenomenológica de los intervalos.

- La quinta justa ascendente es Activa-Extrovertida (AE)
- La quinta justa descendente es Activa-Introvertida (AI)
- La cuarta justa ascendente es Pasiva-Extrovertida (PE)
- La cuarta justa descendente es Pasiva-Introvertida (PI)
- La octava es la tensión límite (0).

Ahora bien, el *Valor posicional* de un intervalo lo determina el número de quintas o cuartas más cercano para la obtención de este. A continuación se mostrará una tabla descriptiva que señala el valor y la relación de los intervalos, según la teoría de Ansermet. Vale aclarar que para el análisis fenomenológico del presente trabajo no se tendrá en cuenta la mencionada teoría interválica, pero resulta necesario mencionarla.

AE: Activo hacia la extroversión

PE: Pasivo hacia la extroversión

AI: Activo hacia la introversión

PI: Pasivo hacia la introversión

Tabla 1.

Clasificación Ansermet

INTERVALO	Relacion y Tension posicional	INTERVALO	Relacion y Tension posicional
8ª asc. o des.	0	4A asc – AE- 4A desc. PI 5d. desc. PE 5d. asc. AI	6
5j asc. AE 5j desc. PI 4j asc. PE 4j desc. AI	1	sem. crom. asc. AE sem. crom. desc. PI 8d. desc. PE 8d. asc. AI	7
2ªM asc. AE 2ªM desc. PI 7ªm asc. PE 7ªm desc. AE	2	5ªA asc. AE 5ªA desc. PI 4ªd asc. PE 4ªd desc. AI	8
3ªm asc. PE 3ªm desc. AI 6ªM asc. PI 6ªM des. AE	3	2ªA asc. AE 2ªA desc. PI 7ªd asc. AI 7ªd desc. PE	9
3ªM asc. AE 3ªM desc. PI 6ªm desc. AI 6ªm asc. PE	4	6ªA asc. AE 6ªA desc. PI 3ªd asc. PE 3ªd desc. AI	10
2ªm asc. PE 2ªm desc. AI 7ªM asc. AE 7ªM desc. PI	5		

Fuente. El presente estudio

4.2.2.3 Fenomenología musical según Celibidache.

Hablar del gran Sergiu Celibidache es sin duda alguna, hablar de uno de los músicos mas destacados del siglo XX no solo por su aporte a la dirección orquestal, sino por sus conclusiones y aportes a la fenomenología y filosofía de la música. Sin embargo este célebre director es recordado en la comunidad de academicos musicales por sus numerosas conferencias, entrevistas

y clases magistrales; y no por algún escrito en particular que soporte y postergue sus tan valiosos pensamientos y teorías. A pesar de ello, los discípulos y teóricos se han encargado de la labor titánica de recopilar todo cuanto se pueda de las aportaciones del maestro rumano, sobre todo para la fenomenología musical.

Con respecto a sus contribuciones, es menester conocer su propia definición de fenomenología. “No existe definición de la fenomenología como no existe definición de la cristalografía, como no existe tampoco definición de la música. Toda definición es reducción.” (France-Musique en Paris, 1986, p. 11) Con tal afirmación, se puede inducir un poco la esencia del concepto de Celibidache. Para este músico, la música al igual que la fenomenología no necesitan definición porque para él tienen un significado trascendental, a tal punto de idealizarlos y sobre todo al arte sonoro como una religión. Es tan marcada su perspectiva espiritual que deja ver sus notables inclinaciones por el budismo y las filosofías orientales como la Zen, pues para Celibidache la música conducía a un camino de iluminación mística. “...el músico hindú consideraba a cada emisión de sonido (especialmente el sonido vocal) como una acción sagrada y como un medio de embarque en el sonido universal” (Rowell, 1996, p. 200).

Celibidache traslapó de manera magistral la idea husserliana de tomar una actitud fenomenológica para entender la esencia de los hechos. Para él, la música existe en la conciencia del oyente, no afuera. En el exterior solo existen los sonidos, pero los sonidos no son la música. La música es un fenómeno que existe por la conexión de los sonidos con el actuar de la conciencia y por lo tanto “la música no es nada” (France-Musique en Paris, 1986, p. 11) salvo que trascienda en la relación fenómeno-conciencia.

Es por eso que para lograr un entendimiento pleno de la música, es necesario hacer una reducción que suprima las multiplicidades de la obra que interfieran con la consolidación de la unidad, pues según Celibidache, para lograr entender la esencia de una pieza es menester convertir todos los fenomenos en *uno* porque solo así se puede lograr una correcta percepción y “la experiencia mágica y espiritual de la belleza de la música” (Thakar, 1998, p. 8).

Por último, de todo lo difundido sobre fenomenología de la música por Celibidache, la gran idea que funciona como un aporte práctico para, por ejemplo, el análisis musical, es su concepción de forma y estructura. Entendida esta como el camino que trasan los puntos energéticos y tensiones claves de una obra: Inicio, proceso de expansión, punto culminante o clímax, introversión y final.

Cada articulación musical presenta un proceso de expansión y de compresión...¿Hasta dónde puede llegar la expansión? ¿Cuánto se puede extender la expansión? ¡Hasta que no pueda expandirse más! Ese punto crucial de la expansión se llama címax. Ese punto de inflexión, donde la dirección extrovertida de la expansión se convierte en introvertida es el punto crucial, cardinal, alrededor del cual se agrupa toda forma de arquitectura musical. (Celibidache-Schmidt G., 1992. P. 84)

4.2.2.4 Análisis fenomenológico musical.

Cómo ya se ha mencionado, no existe un trabajo escrito que haya sido formulado por los principales exponentes de la fenomenología musical y que defina las características de un análisis fenomenológico, sin embargo, en base a todos los conceptos antes mencionados, con especial énfasis en los que según Celibidache determinan la *arquitectura musical* (Inicio, proceso de expansión, punto culminante o clímax, introversión y final.), y gravitando en el trabajo “Aproximación fenomenológica a la composición musical ARMENIA del compositor

Juan Amador Jiménez” de Javier Miranda Medina, se ha trazado unas pautas a seguir que servirán como apoyo al análisis musical, con el fin de lograr una coherente interpretación de las obras a ejecutarse en el recital interpretativo de saxofón “La versatilidad como fenómeno indefectible en la interpretación”.

Antes de explicar dichas pautas vale la pena mencionar una apreciación que justifica el valor de este tipo de análisis.

La fenomenología, es utilizada como una ciencia auxiliar del análisis musical, como una herramienta para la descripción profunda de los hechos presentes en las obras. El valor de este tipo de análisis radica en que se asume a la percepción como punto de partida para la obtención del conocimiento. (Astor, 2000, p. 41)

4.2.2.4.1 Paradigmas para un análisis fenomenológico musical.

- ***Búsqueda del punto culminante.*** Para encontrar dicho punto climático se analizará todos los elementos musicales que generen tensión y provoquen la llamada expansión, desde el punto de vista rítmico, armónico, melódico y tímbrico.
- ***Determinación de las articulaciones que conforman las fases de extroversión e introversión.*** Entendiendo articulación no como la separación de notas, sino desde la acepción que define como la forma en que se dividen diferentes secciones de una composición; se estudiará las distintas partes que conforman las fases de expansión e introversión y que a su vez se dividen en subsecciones, a las que se le llamará “semiarticulaciones”. Vale la pena aclarar que toda articulación posee un punto de tensión máxima, el cual se denominará “clímax”, este, diferente del punto culminante.

- ***Estudio del comportamiento e interrelación de las articulaciones y semiarticulaciones entre sí, para definir la estructura de la obra.*** En este punto se observará la relación que existe entre las diferentes articulaciones, con el fin de generar una forma y estructura sólida de la obra musical.

4.2.3 Interpretación.

Para empezar a discutir sobre semejante asunto, siempre es pertinente apoyarse en ciertas apreciaciones, ya establecidas.

Al hablar de interpretación musical, nos referimos a un proceso que se ha afianzado en la cultura occidental en los últimos siglos. Consiste en que un músico especializado decodifica un texto musical de una partitura y lo hace audible en uno o varios instrumentos musicales. (Robert, 2012, p. 77)

A partir de la anterior definición se puede inferir que la interpretación musical es un proceso semiótico, donde el interprete aprende a leer una simbología específica, y, según (Carra, 1998) “...puede ser leída por cualquiera que se tome la molestia de aprenderla.” (p. 9) en ese orden de ideas, ¿Cualquiera que sepa leer una partitura es un interprete musical?

Pues bien, no es así de sencillo, el decodificar la simbología musical es apenas uno de los muchos componentes que conforman la interpretación musical.

Es bien sabido que el arte de interpretar es uno de los mas complejos y discutidos. Y que paralelo a este, siempre esta como una especie de hermano mellizo, el arte de la composición. De esa manera, así como el acto de crear es un impulso natural del ser humano que consciente o inconscientemente se ha venido desarrollando y perfeccionando a través de la historia; también surge la necesidad, que a veces se traduce en la tentación de de-construir, para volver a crear y obtener nuevos resultados, nuevas visiones y perspectivas de la intención o el acto primero. Esa

“tentación” es en gran parte la interpretación, pues para que el resultado de una composición tenga validez en la trascendencia, es menester acudir a los interpretes. Y que son los interpretes sino los re-creadores, los que le dan vida a una realidad, que, en el caso de la música, según (Carra, 1998) esta simplemente en lo virtual.

“El fenómeno de la interpretación es inherente tanto a la música como a la literatura dramática, porque la obra, en el uno como en el otro caso, posee solo una realidad virtual y necesita ser incesantemente recreada.” (Carra, 1998, p. 15) Es decir, la partitura, necesita de la labor fundamental del interprete, para tener vida, para ser transformada en realidad sonora, en música, y de esta manera pueda cumplir el objetivo del arte, sea cual sea.

Ahora bien, una vez depurado este concepto; y después de mencionar la semiótica como parte fundamental de la interpretación, es necesario conocer las demás características que componen el acto de interpretar música.

Además de la solvencia que el músico interpretador debe poseer en la decodificación de los símbolos, y todo lo que conlleva eso: agógica, dinámica, fraseo, ritmo etc. Es conjuntamente menester el desarrollo de la técnica instrumental para que el instrumento no sea un obstáculo, sino precisamente eso, un instrumento que funcione como el intermediario entre el interprete y la música.

Pero una vez dominados estos aspectos, existe un dilema de mayor magnitud que aqueja al interprete desde su inicio, hasta la época actual. ¿Hasta que punto el interprete debe decodificar y seguir estrictamente lo que se le encarga en la partitura? ¿Cuál deberá ser la actitud del intérprete frente a este documento que reclama de él que lo convierta en la realidad sonora que está destinado a ser, que es en su íntima esencia? (Carra, 1998, p. 29)

Estas preguntas han generado discusiones infinitas entre compositores e interpretes, cada quien defiende su arte. El compositor exige fidelidad a su obra y el interprete libertad. Ambos tienen razón, pero no se puede ser totalmente fiel a algo que desde su nacimiento no es claro, pues ni siquiera el compositor tiene un resultado objetivo y concreto de su obra, y por otra parte el interprete no puede desconocer la idea original del autor y transfigurarla a su antojo sin la menor compasión por la partitura. Es imperativo un equilibrio entre las dos perspectivas. Por un lado, la partitura es un texto que alude a una especie de lenguaje, y como bien es sabido, el lenguaje es de lo mas subjetivo que existe.

Todo texto que pretenda afirmar algo unívoco es un universo abortado, es decir, la obra de un Demiurgo inepto (que intentó decir que «esto es así» y en cambio causó una cadena ininterrumpida de infinitas remisiones en las que «esto» no es «así») (Eco, 1995, p. 50) por tanto, el compositor debe comprender que es imposible intentar defender verdades absolutas. Y así, continuando con la analogía, el interprete necesita entender que nada de lo que esta escrito es completamente verdadero, existen mil maneras de entenderlo y es por eso que debe acudir a sus conocimientos musicales, para de esta forma encontrar la interpretación mas acertada, la mas idónea para un lugar y momento específico.

El lector tiene que sospechar que cada línea esconde otro significado secreto; las palabras, en vez de decir, esconden lo no dicho; la gloria del lector es descubrir que los textos pueden decirlo todo, excepto lo que su autor quería que dijeran; en cuanto se pretende haber descubierto un supuesto significado, podemos estar seguros de que no es el real; el real es el que está más allá y así una y otra vez; los hílicos -los perdedores- son quienes ponen fin al proceso diciendo «he comprendido». (Eco, 1995, p. 51)

En conclusión, se podría decir que la interpretación musical es un acto dualista que involucra una serie de características y cualidades que son inmensamente necesarias para lograr que el interprete logre un equilibrio entre las dos fuerzas que componen este maravilloso arte.

En ese orden de ideas, es necesario considerar, que, para una correcta interpretación, el interprete debe nutrirse de las dos caras de la moneda. Fidelidad y autenticidad.

4.2.3.1 Fidelidad.

Este concepto alude al respeto y objetividad con que el interprete debe asumir una partitura, u obra musical. Para encontrar el anteriormente mencionado equilibrio entre las dos perspectivas de la interpretación, es necesario, por una parte, guardar fielmente algunos aspectos determinantes en un escrito musical, tales son. El sentido de estructura, la altura de las notas, estilo e indicaciones de agógica y dinámica que sugiera la partitura.

“La estructura permite conocer la fraseología o conjunto de frases, estructuradas en pregunta-respuesta o antecedente-consecuente, que es otra manera de entender la música.” (Robert, 2012, p. 80) además de esto, la estructura brinda las herramientas para mantener la coherencia de una obra musical, no se puede alterar la estructura porque sería transfiguración. En cuanto a la altura de las notas, se pensaría que es uno de los componentes mas obvios, es decir, sino se respeta dicho aspecto de una obra musical, pues sencillamente dejara de ser la obra que es. Sin embargo, existen interpretes que se sienten con la libertad suficiente para incluso hacer modificaciones a la melodía original. Esto resulta muy discutible porque tiene que ser consecuente con el estilo y genero, ergo, no es lo mismo cambiarle una nota a una melodía de jazz, que a una de Bach.

Lo anterior justifica de alguna manera, la importancia de conocer, dominar y respetar el estilo, pero además de esto, es fundamentalmente necesario pues según determina (Carvajal, 2009) el

estilo es “La marca, las características que trascienden, que dejan huella, los aspectos únicos fijados en y por un acto humano...”

Por ultimo, la agógica y la dinámica funcionan como reguladores del carácter, de lo esencial que define o idealiza el compositor, ya afirma (Carra, 1998) “Y hablando de carácter, tendría que referirme también a las indicaciones mediante las cuales trata el compositor de orientar al intérprete acerca del sentido expresivo, de la esencia, diríase, de su obra.” (p. 13)

Así pues, queda revelada la importancia de mantener algún grado de fidelidad, porque de lo contrario, la obra puede tornarse radicalmente diferente a la idea original, si bien es cierto que el interprete tiene el derecho a la libertad, lo cual se tratara mas adelante; si se abusa de esa llamada libertad, corre peligro la esencia de la obra. Un pintor realista puede jugar con su paleta de colores, y su cielo puede variar en cuanto a los diferentes tonos. Pero el azul debe mantenerse azul.

4.2.3.2 Autenticidad.

En el otro lado de la moneda de la interpretación se encuentra la libertad, el sello del interprete, la autenticidad.

Sin entrar en discusiones sobre lo que significa la autenticidad, si en realidad existe o solo es una especie de autenticidad colectiva de donde todos nos nutrimos, porque nadie es original y todos somos el resultado de la imitación de actos y conductas heredadas; sino mas bien, entendiendo este concepto como la marca, o sello que identifica a una persona entre muchas, a un interprete entre muchos; es como logramos aludir a la libertad en la interpretación.

El intérprete, cada intérprete, tiene la obligación de definir, acabar, explicitar en el plano de la realización sonora, todo aquello que en el plano de la grafía no podía estar más que insinuado, sobreentendido, abierto, en definitiva, a una pluralidad de realizaciones posibles, todas

semejantes entre sí, pero todas animadas, al mismo tiempo, de una vida propia e irrepetible.
(Carra, 1998, p. 17).

Como ya se ha mencionado, el interprete esta demasiado ligado al papel de un creador, pues la tarea de interpretar una grafía musical implica dar vida, convertir un papel, en realidad sonora, y la subjetividad del arte, justifica la multiplicidad de interpretaciones.

“El intérprete musical es ciertamente un creador, pues sin su apronte vivo la música sencillamente no existe en la realidad, sino que solo en el papel.” (Robert, 2012, p. 79)

Es así como la libertad entra a tener un roll importante a la hora de interpretar. No se puede intentar ser totalmente fiel a una partitura, porque sencillamente es imposible. La música es un arte temporal y circunstancial, por tal motivo, la ejecución de una interpretación se encuentra vinculada a un sinfín de fenómenos que interactúan con el en el espacio – tiempo, y sin entrar en detalle sobre estos fenómenos, es evidente que repercuten en cualquier medida, en el resultado final.

En ese orden de ideas, la libertad significa entender que hay que ser fiel a ciertos aspectos, pero que tal fidelidad es imposible lograr a plenitud, y por lo tanto el interprete es libre de apropiarse de la obra y verla como suya, y de esta manera usar todos sus recursos técnicos, históricos, conceptuales e interpretativos para crear y moldear su interpretación, con el objetivo último y esencial de darle vida a la obra, de crear realidad sonora, de hacer música. Es en ese momento cuando nace la autenticidad, cuando el público reconoce que tal interpretación fue única e irrepetible, que, a pesar de haber escuchado la misma obra interpretada muchas veces, no existe ninguna igual.

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. (Carvajal, 2009, p. 45)

4.2.3.3 La versatilidad como fenómeno indefectible en la interpretación.

Según las apreciaciones sobre la interpretación musical mencionadas anteriormente, y sobre lo planteado en cuanto al dilema en que se encuentra el interprete, (fidelidad- autenticidad) la versatilidad se perfila como un fenómeno importantísimo, un fenómeno indefectible para poder fluir idóneamente en el universo de la interpretación. La importancia de la versatilidad radica basicamente en que beneficia las dos caras de la moneda, autenticidad y fidelidad.

Por el lado de la fidelidad, la versatilidad es indispensable a la hora de respetar estilos y características propias de un genero o compositor, brinda la “flexibilidad en el manejo de múltiples géneros” (Ochoa, 2005, p. 41) puesto que el abordaje de las diversidas corrientes musicales ofrece al interprete una ampliación de sus conocimientos musicales y sobre todo expansión en el concepto global de la musica, lo que desemboca logicamente en una flexibilidad y funcionalidad al momento de enfrentarse a obras de diferente indole, por mas contrastantes que parezcan. La versatilidad es una herramienta idonea para que el interprete sea consecuente con los aspectos culturales, historicos y todo lo que conlleve un estilo y/o genero musical.

Abordando la segunda cara de la moneda (autenticidad), la versatilidad se convierte en un factor determinante al momento de crear ese sello o marca autentica que poseen los interpretes. Acontinuación, (Ochoa, 2005) menciona una anécdota bastante enriquecedora.

Un estudiante de música está tomando dos énfasis: batería de jazz e ingeniería de sonido. El profesor de batería, después de dos semestres de darle clases, le hace el siguiente comentario: “Tiene que decidirse por uno de los dos énfasis, o estudia batería o estudia ingeniería de sonido, porque si estudia las dos probablemente no llegará a ser un gran virtuoso”. Frente a esto, el estudiante comienza a pensar que su deseo inicial (hacer dos énfasis que se complementen y con ello tener un perfil diferenciado) no es válido, y que debe optar por desear solo un perfil convencional (o ingeniero de sonido o baterista), anulando la posibilidad de la interdisciplinariedad dentro del campo musical, y reforzando la formación hiperespecializada que tiende a ofrecer el sistema de conservatorio. (p. 43)

Lo anterior muestra la trágica experiencia de un estudiante, interprete e instrumentista, a quien se le anulan y arrebatan sus ideales de interdisciplinariedad, lo cual visto de otra manera, se traduce en la libertad que ofrece la interpretación.

Por ello la versatilidad ofrece ni mas ni menos que la riqueza en la perfilación de un sello interpretativo. Cuando se conoce las diferentes características de estilos, generos y lenguajes musicales, se nutren de cualquier manera las herramientas interpretativas. No es lo mismo escuchar la interpretación de un instrumentista que solo conoce una manera de tocar, que la de otro que ha tocado un sinfín de musicas, de diferentes partes del mundo. La segunda interpretación, desde luego, sera mas vasta, mas peculiar.

Para concluir, queda demostrado que interpretar música involucra demasiadas exigencias, desde lo técnico hasta lo conceptual y subjetivo, incluso el interprete esta expuesto a dilemas realmente paradójicos que cuestionan su oficio, pero que dentro de esas complejidades, existen maneras de conciliar las dualidades con el objetivo último y esencial de darle vida a la música, y siguiendo ese orden de ideas, la versatilidad se traduce como un fenómeno interpretativo

indefectible, que funciona como un verdadero potencializador y una herramienta que contribuye en todos los aspectos de la interpretación musical.

4.2.4 El Saxofón

4.2.4.1 Historia.

El saxofón es uno de los instrumentos mas modernos usados en la actualidad, y a diferencia de los demas en la familia de cañas, como la flauta o el clarinete, este instrumento no es un perfeccionamiento o evolución de algun lejano antecesor, por el contrario, fue inventado y concebido por un solo hombre.

Durante la segunda década del siglo XIX, cuando Beethoven (1770 -1827) realiza la última revisión de su única ópera, Fidelio, nace en la ciudad belga de Dinant, el que será el personaje más importante en el desarrollo del saxofón, Antoine Joseph Sax (6 de noviembre de 1814 - 7 de febrero de 1894). (Sanz, 2016, p. 68), Antonine Joseph Sax, mas conocido como Adolphe Sax, ademas de heredarle el nombre al saxofón, es su padre, inventor y máximo referente en el desarrollo de este instrumento.

Adolphe proviene de una familia de músicos, y es gracias a su padre, un reconocido luthier belga, que consiguió realizar estudios de “canto, solfeo, flauta y más tarde armonía y clarinete.” (Sanz, 2016, p. 68) mas tarde, en el taller de su padre, es dónde encuentra su verdadera vocación y la pasión por construir instrumentos. Es así como Adolphe sax “diseñó y construyó el saxofón en los años de 1840.” (Teal, 1963, p. 13) dejando como resultado un innovador instrumento, que reunía unas excepcionales características. Por un lado, la fuerza y proyección de la familia de metales, y por otro, la dulzura y delicadeza de las maderas.

Sax hace pública la presentación de su invento, en el año de 1841, y según (Asensio, 2012) “Adolphe Sax solicita la patente para el saxofón el 21 de marzo de 1846, siéndole concedida con el No. 3226 el 22 de junio de dicho año.” (P. 25)

La acogida del saxofón resulto muy controversial, pues aunque “El año siguiente a su patentamiento, las autoridades permitieron su introducción en la instrumentación normal de las bandas miliatres” (Teal, 1963, p. 13), y a pesar de tener gran acogida en el mundo del jazz; este no era el objetivo de Sax. Pues según menciona Sanz citando a (Haine, 2000).

El primer pensamiento de Adolphe fue que la familia de saxofones formara parte de un nuevo concepto de orquesta sinfónica, y que con el tiempo formaría parte indispensable entre los instrumentos orquestales, sobre todo haciendo del cuarteto de saxofones una sección más dentro de la orquesta. Así pues, el saxofón empezaba a ser conocido, pero no como Adolphe sax lo hubiese querido.

Y es que la idea original de Sax era realmente difícil de concretar, eran varios los motivos que imposibilitaban la introducción de este nuevo instrumento en la orquesta sinfónica. Uno de los principales motivos era la falta de ejecutantes, no se podía introducir un instrumento que no muestre estar a la altura del alto nivel interpretativo que exige una orquesta, el saxofón no poseía grandes interpretes porque su corta existencia no habia permitido difusión, ni habia despertado el interes de musicos profesionales, los pocos saxofonistas que existían eran los autodidactas, y los instrumentistas que Adolphe instruía de manera precaria en las bandas militares.

Otra de las razones fue la escasa información que los compositores tuvieron del saxofón. Hay que tener en cuenta que un instrumento de nueva creación tiene que darse a conocer para poder integrarse donde Sax pretendía, como si fuera uno más. ¿Cómo iba a conseguir eso de la noche a la mañana, si el único intérprete en sus comienzos fue su propio inventor? Tuvieron que pasar

años, y generaciones, hasta que el saxofón se estandarizó y poco a poco se introdujo en el mundo musical clásico. Pasarían años para que este instrumento empiece a tomar un lugar serio e importante en la música académica. (Sanz, 2016, p. 71).

Sin embargo, a pesar del parcial rechazo que este instrumento recibió en sus primeros años, por parte de la comunidad de músicos académicos, un sector estaba fascinado por este innovador instrumento, el cual había conquistado a la mayoría de amigos de Sax, entre ellos, el compositor Hector Berlioz, quien según (Carvajal, 2009) “...compuso en 1844 la primera obra conocida que involucraba este instrumento, *El sexto Canto Sagrado*, la cual dirigió el mismo y contó con la presencia de Adolphe Sax interpretando el saxofón...” (p. 29) por supuesto, más adelante fueron varios los compositores que empezaron a incluir a este instrumento en sus composiciones, entre los que se destacan: Bizet, Meyerbeer, Saint-Saëns, Ambroise Thomas, Massenet, y Ravel.

En la actualidad el Saxofón ha sido aceptado como instrumento esencial en la música Jazz, además de su destacado papel en las músicas populares, donde hace alarde de su versatilidad, y por el lado académico es innegable el gran desarrollo que este ha tenido en la evolución de técnicas extendidas, que amplían las posibilidades interpretativas de este instrumento y que vienen muy bien con los objetivos de la música contemporánea. Además, el campo de la enseñanza, ha llegado a los conservatorios más destacados, dejando como resultado grandes y virtuosos intérpretes, que se encargan de difundir por el mundo y dejar en alto el legado de Adolphe Sax.

4.2.4.2 Construcción.

Actualmente la familia de saxofones está constituida por: Soprano en Bb, Alto en Eb, Tenor en Bb, Baritono en Eb, Bajo en Bb. Siendo estos los más comunes y difundidos, pero además de ellos, existen otros considerados exóticos y con poca difusión: Sopranino en F y Eb, Soprano en

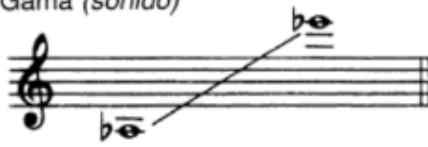
C, Mezzo-soprano en F, Melody en C y Contrabajo en Eb. La construcción del saxofón varía muy poco entre los mencionados anteriormente, es por eso que se hablara de esta, de forma general.

Para empezar, el saxofón es un instrumento constituido en su mayoría por un tubo metálico, el cual puede variar en cuanto a aleaciones, las cuales tienen que ver mucho con la empresa fabricante. Su forma es cóncava, es decir, el tubo posee un extremo mas angosto que el otro, y los elementos que lo conforman son los siguientes: Boquilla, caña, tudel o cuello, cuerpo y campana.

La boquilla es el artefacto que entra en contacto con la boca del instrumentista, su construcción y materiales pueden variar dependiendo de la sonoridad y características que el saxofonista busque en su sonido, es en esta parte del saxofón dónde se introduce la caña o lengüeta que, en conjunto con el aire, es la que produce la vibración y genera el sonido. Mas adelante se encuentra el tudel o cuello, este artefacto se encarga básicamente de unir la boquilla con el resto del saxofón, además de poseer la llave octavadora. Por último y no menos importante se encuentra el cuerpo del saxofón, dónde se encuentra todo el mecanismo de llaves y orificios que se encargan de accionar cada una de las posiciones de este instrumento. El cuerpo se encuentra unido a la campana, el extremo inferior del saxofón, la cual aumenta y direcciona la proyección del sonido.

El saxofón es un instrumento transpositor, que se maneja en dos afinaciones, Eb y Bb. A continuación, se mostrará la tesitura de sus principales variantes y la notación correspondiente.

Soprano, en Si \flat
Gama (sonido)



Notación:

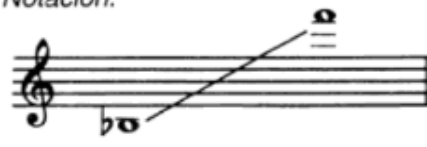
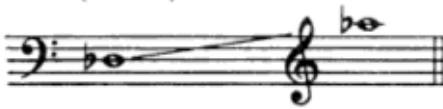


Figura 1, Tesitura saxofón soprano.

Fuente. El presente estudio

Alto, en Mi \flat
Gama (sonido)



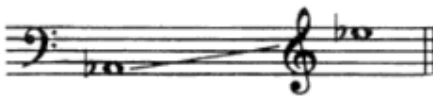
Notación:



Figura 2, Tesitura saxofón alto

Fuente. El presente estudio

Tenor, en Si \flat
Gama (sonido)



Notación:

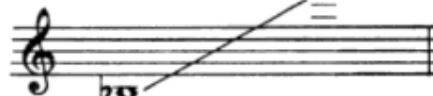


Figura 3, Tesitura saxofón tenor.

Fuente. El presente estudio

Barítono, en Mi \flat
Gama (sonido)



Notación:



Figura 4, Tesitura saxofón Barítono.

Fuente. El presente estudio

4.2.4.3 Aspectos técnicos.

El saxofón es un instrumento colmado de mucha expresividad, capaz de usar una amplia variedad de intensidades, y timbres. Por otra parte su fácil digitación abre las posibilidades de interpretar pasajes realmente rápidos y complejos, pero para lograr aprovechar al máximo todas las capacidades de este instrumento, es necesario estudiar muy bien sus aspectos técnicos. Es por eso que a continuación se hablara de los mas relevantes:

- **Respiración:** Este aspecto es considerado esencial en la interpretación del saxofón, ya que de esta depende la producción del sonido, sin embargo, debido a su vital importancia, resulta proporcionalmente difícil su manejo.

La producción del aire debe ser uniforme y constante en todo el registro del saxofón, ya que de no ser así, cuando se transita a lo largo del registro, se tiende a generar tensiones innecesarias en la embocadura y músculos faciales, lo cual conlleva, lógicamente, a un detrimento en el sonido.

- **Registro:** Al igual que muchos instrumentos aerofónos, el saxofón posee dificultades que varían dependiendo del registro, este aspecto genera dificultades generalmente en los extremos. Es por este motivo, que se considera fundamental trabajar por separado el extremo grave, el cual es complicado en cuestiones de digitación y producción de sonido, ya que requiere mayor flujo de aire; y por otro lado, el extremo agudo y sobre agudo necesita de un trabajo de digitación similar al del grave, y además, el adiestramiento en la producción de aire y el manejo de la posición de la garganta y embocadura. Elementos fundamentales para la correcta ejecución de estos extremos.
- **Articulación:** La articulación es un factor determinante y crucial en las posibilidades que ofrece el saxofón. Gracias a su lengüeta y boquilla, la ejecución de las articulaciones se

hace relativamente fácil, de esta manera el instrumentista es capaz de producir una gran variedad de articulaciones y fraseos. Pero para esto es menester un concienzudo trabajo de la relación entre producción de aire, movimiento de lengua y concordancia con la digitación.

4.2.5 Compositores

4.2.5.1 Pierre-Max Dubois (1930-1995)

Compositor francés destacado, quien realizó sus estudios de teoría de la música en el Conservatorio de Tours, y posteriormente se trasladó al Conservatorio de París, donde estudió piano y composición bajo la tutoría de Jean Doyen y Darius Milhaud, respectivamente.

Dubois obtuvo el famoso Prix de Rome en el año de 1955, con la composición *Le rite de gargantua*, y posteriormente en 1964, gracias a su *Symphonie-sérénade*, es el ganador de el Grand Prix de la ciudad de París. En ese mismo año, empieza su labor como director y realiza numerosas giras por Francia, Bélgica, Estados Unidos y Canadá, para finalmente vincularse como docente en el Conservatorio de París, desde donde aportó al ámbito educativo con numerosos métodos y partituras.

Su estilo de composición es "...conservador, de buena organización formal y estructural que lo remite al Neoclasicismo..." (Paredes, 2013, p. 29) con claras influencias de los principios compositivos del Grupo de los Seis, del cual Milhaud, su maestro, era miembro. Algunas de estas marcadas influencias son el uso de politonalismo, armonía cuartal, pantonalismo, entre otras. Dubois se caracterizó por ser un compositor altamente flexible en sus composiciones, tanto así que compuso para una enorme diversidad de instrumentos como el órgano, arpa, acordeón, la guitarra, el clarinete bajo, etc. Sin embargo la mayor parte de su ingenio se lo dedicó al saxofón, instrumento que en ese entonces era relativamente poco utilizado por los compositores.

Algunas de sus obras más destacadas son: Concierto para saxofón y orquesta, Divertimento para saxofón y piano, Circus Parade, Suite Francesa para saxofón, entre otras.

4.2.5.2 Rodrigo Lima (1976)

El compositor brasileño Rodrigo Lima, está diplomado por el Departamento de Música de la Universidad de Brasilia y tiene Maestría en Creación Musical por el Instituto de Artes de la Universidad de Campinas de São Paulo.

Es ganador de premios nacionales e internacionales, entre ellos: Premio Internacional Iberoamericano Rodolfo Halffter de Composición, Premio Francisco Guerrero Martín, XVII Premio Jóvenes Compositores, Compositor residente del 5th International Forum for young Composers 2008 en París, I Premio del Concurso Nacional Camargo Guarnieri de Composición y Premio Funarte de Composición Clásica. (Lima, 2019)

Sus obras han sido estrenadas en festivales de música contemporánea en Brasil, Europa, América latina y Estados Unidos, con destaque para los festivales: Focus 2017; The Music of Latin America - The Juilliard School - New York; Festival Risuonanze 2016 Incontri di Nuove Musiche; 17th World Saxophone Congress & Festival 2015 en Strasbourg; y Festival International des Arts de Bordeaux 2016.

Entre sus intérpretes se destacan: Ensemble Aleph (Francia), Abstrai Ensemble (Brasil), Camerata de las Américas (México), Sonor Ensemble (España), Proxima Centauri (Francia) y Camerata Aberta (Brasil), entre otros.

En la actualidad es profesor de composición en la Escuela de Música del estado de São Paulo y miembro de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) de España. Sus obras son publicadas por la editorial BabelScores de París y Academia Brasileña de Música.

4.2.5.3 Santiago Apráez Bucheli (1997)

Músico originario de El Peñol (Nariño, Colombia). Hace su primer acercamiento a la música en la Banda sinfónica de su municipio, dónde recibe clases de teoría y saxofón.

En 2014 ingresa a la carrera de Licenciatura en Música en la Universidad de Nariño dónde se enfoca en el estudio del saxofón clásico bajo la tutoría del maestro Luis Eduardo Medina Solarte y dónde se ha destacado académicamente, haciéndose merecedor en varias ocasiones de matrícula de honor, integró el Ensamble de saxofones “LEMS” con quien realizó la producción musical titulada “Arraigo” y participó en varios festivales nacionales e internacionales como “Festival Internacional de Saxofón Bellas Artes Cali” 2016 y 2017, “Festival ClariSax” Medellín 2016, “Semana del Saxofón” Manizales 2016, “Encuentro Interactos” Guayaquil - Ecuador 2016, “Fladem Colombia” Pasto 2017, “Tercera convocatoria Música para Viajar” organizada por la Orquesta Filarmónica de Bogotá donde fueron finalistas en la categoría de música colombiana en 2017 y “Festival de Música Andina Colombiana Mono Núñez” en el año 2017 donde también son finalistas.

Ha participado como solista en el primer festival de música contemporánea “Maratón Ónix de Música Contemporánea” 2019, México y en la Banda Sinfónica Departamental de Nariño, tras ser ganador de la convocatoria “Residencias artísticas” que otorga la Gobernación de Nariño y Cultura Convoca. Además, se destaca su participación en talleres y clases magistrales con prestigiosos maestros de la talla de Claude De Langle, Javier Ocampo, Miguel Villafruela, Fernando Ramos, Javier Valerio, Emiliano Barri, Roberto Benitez, entre otros.

4.2.5.4 Vid Pupis

El clarinetista y compositor esloveno Vid Pupis, adquirió sus conocimientos musicales en la Escuela Secundaria Logatec, bajo la tutoría del maestro Marjan Grdadolnik, en la Escuela

Secundaria de Música y Ballet de Ljubljana con los maestros Igor Karlin y Alojz Zupan y en la Academia de Música de dónde se graduó con honores en 2004. Durante su educación, asistió a seminarios y escuelas de verano, participó en concursos y recibió varios premios.

En 2004 y 2006, se presentó como solista con la Orquesta Sinfónica RTV en la Filarmónica Eslovena y los Crucigramas de Ljubljana, y recibió el Premio Prešeren para estudiantes, por su primera aparición. Además de actuar en solitario y participar en varias composiciones musicales, también actúa como director de orquesta.

Entre 2005 y 2015 dirigió la Banda Postojna y desde 2014 dirige la Orquesta de Viento Logatec. Con ambas orquestas, ganó una placa de oro con elogios especiales en la Wind Band Competition de la Slovenian Band. También ha actuado como director artístico y mentor de las escuelas de verano de Clarinet Power.

Actualmente está empleado en la Escuela de Música Franz Šturm en Ljubljana, donde enseña clarinete y en la Escuela de Música Logatec, donde dirige la banda sinfónica.

4.2.5.5 Juan Carlos Valencia Ramos (1978)

Compositor, trompetista, Docente, arreglista y director, nació en Pácora - Caldas 1978. Realizó sus estudios de pregrado para obtener el título de Licenciado en Música en la Universidad de Caldas, posterior a eso hizo su postgrado en Jazz y Música Moderna en el reconocido Conservatorio del Liceo en Barcelona - España, y el magister en Música con énfasis en composición y arreglos en Jazz, en la Universidad EAFIT de Medellín.

Su obra se destaca por incluir repertorio de diferentes generos y estilos, además de diversos formatos como: Banda y Orquesta Sinfónica, Big Band y Grupos de música de cámara. Entre sus reconocimientos mas destacados estan: Mejor obra inédita en el Concurso de Bandas en San Pedro con la obra "Pasillo Concertante", Mejor Bambuco inédito en la categoría libre en

Tocancipá con la obra "Mariana", Mejor arreglo en categoría especial en el concurso Nacional de Bandas de Paipa con la obra "El Fusagasugueño", Biblioteca, Virtual de Ministerio de Cultura con la obra "Navidad Negra", Beca de la Fundación Carolina. (Valenez, 2019)

Actualmente es docente asociado de la Universidad de Caldas, director de la Tribu Big Band y la Banda Sinfónica de la Universidad de Caldas.

4.3 Marco conceptual

4.3.1 Paisaje Sonoro

El Paisaje Sonoro, “propuesto por el compositor de música canadiense Murray Schafer en 1969” (German y Santillán, 2006, p. 48) es un concepto musical que pretende entender el sonido no solo como un fenómeno físico, sino como medio de comunicación estético, que dentro de un entorno determinado, tiene una incidencia subjetiva en las personas. Se trata de describir y resignificar un espacio (paisaje) mediante sonidos, los cuales pueden ser naturales, ergo, sonidos que produce la naturaleza; o artificiales, como música, carros, gritos, entre otros. De esta manera, los compositores también utilizan dicho concepto para crear obras destinadas a instrumentos específicos, los cuales se valen generalmente de las técnicas extendidas, para recrear lo que un paisaje sonoro es en esencia.

Es un espacio determinado en donde todos los sonidos tienen una interacción ya sea intencional ó accidental con una lógica específica en su interior y con referentes del entorno social donde es producido, siendo así un indicador de las condiciones que lo generan y de las tendencias y evolución de una sociedad. (Woodside, 2008, p. 2)

4.3.2 Técnicas Extendidas en el Saxofón

La música contemporánea atonal, requiere un alto número de recursos sonoros no convencionales, que funcionan como matices para las distintas expresiones musicales.

“ Las técnicas extendidas en saxofón, hacen parte de los recursos acústicos que están a la orden del día para los compositores en la actualidad.” (Prioló, 2015, p. 2) Dichios recursos, que actúan como la ampliación de las posibilidades sonoras del instrumento, son apoyados en ocasiones por sonidos corporales como el aire, respiraciones, vocales, gritos, percusión, entre otros.

Acontinuación se explicará algunas de estas técnicas, según (Prioló, 2015):

- **Slap:** Heredado de instrumentos de cuerda como el bajo, su función es generar un sonido de golpe, el cual se produce tras percutir la lengüeta del saxofón, con la lengua.
- **Multifónicos:** Es la producción de varios sonidos simultaneos, con alturas determinadas, que se producen mediante el accionamiento de posiciones específicas, con ayuda de la cavidad vucal.
- **Cuartos de tono:** Tal como lo indica su nombre, el saxofón es capaz mediante posiciones complejas y no convencionales, de producir cuartos de tonos, ergo, sonidos que se encuentran entre el intervalo musical mas pequeño de occidente, el medio tono.
- **Glissando:** Heredado de insrumentos no temperados, el glissando en el saxofón se produce de diferentes manera, bien puede ser modulando la cavidad bucal, con el accionamiento lento de intervalos cercanos, o apoyandose en los armónicos naturales y el movimiento de la garganta.
- **Growl:** Consiste en interferir la producción del sonido y entrada del aire, mediante el cierre de la garganta, lo cual deja como resultado la imitación de un gruñido.
- **Frullato:** Este recurso funciona gracias a el movimiento de lengua, la cual impide el paso del aire normal y lo interrumpe mediante la pronunciación de la letra “RR”, esto produce en el sonido la onomatopeya de dicha silava.

- **Variación de timbres:** Esta variación se produce debido a la oscilación del timbre de una nota específica, lo cual se da apoyándose en el uso y variación de vocales y posiciones silábicas, al momento de producir el sonido.
- **Altísimo:** Recurso que en la actualidad no es considerado como técnica extendida, según algunos saxofonistas, pero que vale la pena mencionarlo. Consiste en la ampliación del registro del instrumento, mediante “nuevas” posiciones que permiten llegar a agudos que antes no se utilizaban de manera regular.

4.3.3 Música Electroacústica.

La música electroacústica nace en el siglo XX a manera de investigación, la cual tenía como objetivo explorar las nuevas tecnologías del sonido eléctrico, para consolidar una forma de crear música. De esta manera, después de un gran desarrollo de lo que respecta al sonido eléctrico, como la producción de sonidos meramente electrónicos o de el procesamiento de las vibraciones acústicas, como es el caso de los avances en música concreta realizados por el francés Pierre Schaffer, los compositores intentan vincular el mundo puramente electrónico, con los instrumentos y formas acústicas tradicionales de crear música. Es así como de este vínculo, se amplían gracias a la tecnología, las posibilidades de hacer arte. En otras palabras la música electroacústica es “... Un mundo apasionante donde se vinculaban el arte y la tecnología.” (De la Farra, 2004, P. 2)

4.3.4 Noise .

La música noise, o de ruido es una forma de hacer música altamente cuestionada, la cual se caracteriza por la inmersión del sonido denominado como “ruido” ya sea electrónico o acústico, en un panorama o contexto musical. Es por este motivo que muchos cuestionan dicha práctica,

hasta el punto de debatir el límite entre lo musical y lo no musical, algo que debido a su estrecha relación con el mundo subjetivo, está claramente situado en un eterno dilema.

“ El ruido a menudo está en el límite entre la molestia y la dicha. Los ruidos son muchas cosas. El ruido es un concepto difícil de manejar.” (Sangild, 2002)

El punto es que sea o no sea música, el Noise es una técnica de expresión, la cual muchos compositores la utilizan en sus obras y sin duda, les brinda cualidades extremadamente valiosas y enriquecedoras para el producto sonoro final.

4.3.5 *Indefectible.*

Según el diccionario de la Real Academia Española, la palabra indefectible es un adjetivo que significa “Que no puede faltar o dejar de ser” en otras palabras, dicho adjetivo hace referencia a un hecho u objeto, que es indispensable, que no puede dejar de suceder.

4.3.6 *Forma.*

La forma, desde la acepción musical hace referencia a la manera en la que se organizan las diferentes secciones de una pieza, para configurar una especie de patrón o estructura, que muchas veces reúne características similares que la definen y diferencian de otras. Además, funciona como regulador y ordenador de cada una de las partes de la obra.

“Dicho con otras palabras, es la manera de presentar la estructura y el contenido de una obra musical, donde esta puede variar, pero la forma establece normas generales, gracias a ella, el compositor organiza su obra con una arquitectura especial...” (Carvajal, 2009, p.23)

4.3.6 *Fenómeno.*

Un Fenómeno, desde la acepción filosófica es una manifestación percibida por nuestros sentidos. Según el diccionario de la Real Academia Española es “Toda manifestación que se hace presente a la consciencia de un sujeto y aparece como objeto de su percepción.”

4.3.7 Cadenza

Termino musical italiano, que al español se traduce como cadencia, hace referencia a la parte de una obra musical, donde el interprete es solista y ejecuta un fragmento *ad libitum*, haciendo alarde de su virtuosismo. Según (Gonzales, 2009) “La cadenza es un pasaje virtuoso introducido antes de la reexposición en un movimiento de concierto o aria.” (p. 7)

La cadenza surge en la antigüedad, como enriquecedora de los finales de frase, dónde el interprete improvisaba pequeños ornamentos. En el barroco y clasicismo, este recurso empezó a tener mayor protagonismo, dejando en libertad a los interpretes para que no solo improvisen en finales de frase, sino en momentos mas amplios, y puntos específicos de la obra, generalmente antes de iniciar otra sección.

Finalmente Beethoven y Mozart realizan aportes importantes para el desarrollo de las cadenzas, ya que los maestros se preocupaban por perfeccionar cada punto de sus obras, deciden no dejar tan libre al interprete y escriben cadenzas altamente elaboradas, que se inspiraban en material temático de la pieza. “A diferencia de Mozart, Beethoven mostraba con frecuencia los temas en tonalidades lejanas y el uso de registros y recursos técnicos excedían los de Mozart ampliamente.” (Gonzales, 2009. P. 9)

4.3.8 Rondó

La forma de rondó encuentra su origen en la literatura y llego a ocupar un lugar muy importante en la predilección de formas de los compositores de música clásica, a tal punto en que era incluido en la mayoría de suites, sinfonías, sonatas y conciertos.

Su estructura esta conformada por un estribillo recurrente a lo largo de la obra, y varias coplas contrastantes, los cuales se intercalan, generando una continuidad muy variada. Dicha forma

llegaba a poseer generalmente, entre cinco y siete secciones. “ABACA” Y “ABACADA” respectivamente.

4.3.9 Sarabande

En español Zarabanda, es una danza de origen barroco, caracterizada por su tempo lento y ternario, donde por lo general se liga el segundo con el tercer pulso, generando de esta manera su baile característico. También es considerada con un alto grado de similitud con la chacona. Su origen se sitúa en pueblos hispánicos e hispanoamericanos. Este ritmo llegó a tener bastante protagonismo en las suites, ya que brinda un claro contraste con el resto de danzas alegres y rápidas.

4.3.10 Rondó Sonata

Esta peculiar forma es resultado de un injerto entre dos formas antecesoras de gran renombre y repercusión en la música clásica. Por un lado, la forma de rondó, de la cual se habló anteriormente, y por otro, la sonata, la cual consta de tres partes “ABA” donde a simples rasgos, A significa exposición de un tema, o idea musical definida, B es el desarrollo de la obra, donde aparece el segundo tema y el compositor utiliza toda su imaginación y recursos musicales. Por último tenemos A, la cual significa reexposición y es la recapitulación del tema original, con carácter conclusivo.

Pues bien el resultado de estas dos formas deja como resultado el enriquecimiento de el rondó tradicional, haciendo que las coplas se perfilen como B en el caso de sonata y sean ampliamente desarrolladas. A continuación una breve explicación de lo que sería un rondó sonata, según (Paredes, 2013, p. 23)

Estrillo I. En el tono principal. Hace las veces del tema A de tipo sonata.

Copla I. Elemento de transición (facultativo), que equivale al puente del tipo sonata. Tema nuevo, equivalente al tema B -que como este, puede estar formado por más de un elemento- expuesto en tonalidad afin, pero principal.

CoplaII. Elemento nuevo -es una tonalidad también nueva, pero vecina-, o bien desarrollado de los anteriores. De construcción libre.

Estribillo III. Reexposición del estribillo I (completo o no), en el tono principal.

Copla III. Reexposición de la copla I, en la forma y con el proceso tonal característico de la reexposición del tipo sonata, o sea, con el tema B en el tono principal.

Estribillo IV. Reexposición del estribillo I en el tono principal (completo o no), o bien desarrollado del elemento temático de aquel Coda. Facultativa y de construcción libre.

4.3.11 Concierto

Concierto, hace alusión por una parte, a una presentación musical realizada para un público definido. Por otro lado, y esta es la acepción que mas conviene en el presente trabajo, es una obra musical que posee unas características de forma, estructura y formato predefinidas, que encuentra su origen en el clasicismo, y que, por lo general es ejecutado por un solista acompañado de una agrupación musical. Según (Jacobs, 1984) es “Una obra que hace una utilización contrastante de un instrumento solista (o varios) y orquesta; habitualmente en tres (3) movimientos y por lo general manteniendo ciertos principios estructurales de los cuales Mozart se consider el exponente clásico.” (p. 104)

4.3.12 Fantasía

A diferencia del ya mencionado “concierto”, la fantasía no tiene formas o estructuras definidas, por el contrario, en este caso, es considerada una forma libre, dónde el compositor posee la libertad de utilizar su imaginación, sin ningun tipo de ataduras. Para entender mejor de

que se trata la fantasía, es menester conocer un poco de su historia y esencia.

El simple enunciado del título demuestra ya claramente que la obra que lo ostenta 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 alteración de partes que presentaban estructura definida, con otras constituidas por figuraciones rápidas de escalas, arpegios, etc. Tenía cierto aspecto de improvisación y en ella eran frecuentes los cambios de compás, de movimiento y 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. (Zamacois, 1985, p. 230)

4.3.13 Versatilidad

La versatilidad es la cualidad de versátil, que según el diccionario de la Real Academia Española es lo “Capaz de adaptarse con facilidad y rapidez a diversas funciones.” Esto llevado a una posible acepción de la interpretación musical, se traduce como la capacidad de adaptarse con facilidad y rapidez a los diversos generos, estilos, formatos, lenguajes y demás características y cualidades, propias y esenciales de una música en particular.

4.3.14 Musica programatica

La música programática nace en el romanticismo tardío, tras el desarrollo del *leitmotiv*, y busca evocar imágenes o hechos no sonoros en la mente del oyente.

Por oposición a la música “pura” o abstracta, cuya significación comienza y termina en la música misma, sin ninguna referencia a algo externo, la música de programa es aquella relacionada con un elemento extramusical, que actúa en principio como guión, contenido,

modelo, etc..; puede tratarse de imágenes, ideas, paisajes, acontecimientos o acciones dramáticas. (Alcalde de Isla, 2009, p. 2)

Esta música puede dividirse en tres maneras de realización primordiales. La Imitativa, aquella que se inspira en hechos o imágenes exteriores, e intenta imitar por medio de realizaciones sonoras. Otra manera de realizar es la Descriptiva, dónde se intenta traducir o describir por medio de la música, elementos o fenómenos no sonoros. Por último, tenemos la manera Representativa, que surge cuando un acto o suceso inspira al compositor a hacer música con un concepto determinado. “El dato externo es en realidad la motivación, el tema de inspiración que sirve de apoyo para sugerir una expresión musical del mismo.” (Alcalde de Isla, 2009, p. 3).

5. Metodología

5.1 Paradigma

La presente investigación se encuentra enmarcada dentro del paradigma cualitativo, debido a que pretende inferir por medio del análisis musical fenomenológico y el estudio bibliográfico; las características y procedimientos que un recital interpretativo de saxofón demanda, con la intención de lograr una comprensión holística y acertada para una buena interpretación musical.

5.2 Enfoque

La investigación se encuentra dentro del enfoque Histórico – Hermenéutico porque busca contextualizar con el estudio de la bibliografía y analizar cada una de las obras desde el punto de vista fenomenológico, para su comprensión y aplicación práctica en un recital interpretativo. De esta manera el investigador participa activamente tanto en la búsqueda comprensiva de los fenómenos que componen el trabajo investigativo, como en la asimilación y demostración de estos en el concepto interpretativo.

5.3 Matriz de categorías

Tabla 2.

Matriz de categorías

PREGUNTA ORIENTADORA	SUB PREGUNTAS	OBJETIVO GENERAL	OBJETIVOS ESPECÍFICOS	CATEGORÍAS	SUB CATEGORÍAS	ITEM ESPECÍFICOS	FUENTES	INSTRUMENTO
¿Cómo aporta el análisis musical de un repertorio diverso a la interpretación de un recital de saxofón para optar al título de Licenciado en Música de la Universidad de Nariño?	¿Qué es realmente un repertorio diverso?	Interpretar un recital de saxofón con repertorio multifacético, basado en un análisis musical y optar por el título de Licenciado en música de la Universidad de Nariño.	-Seleccionar un repertorio variado y multifacético que involucre diversidad en cuanto a estilo, formato y técnica para el saxofón. -Determinar las características técnicas e interpretativas necesarias para la ejecución de las obras. -Perfeccionar los aspectos técnicos	S A X O F Ó N	Funcionamiento del saxofón.	¿Cómo esta constituido?	Libros. Internet. Profesores.	Diario de campo. Observación.
	¿Qué tipo de análisis funciona mas en este caso?				Técnica del saxofón.	¿Qué tipos de técnica se emplearán?	Libros. Internet. Profesores.	Diario de campo. Observación.
					Interpretación de las obras.	¿Cuál es la importancia de la versatilidad en la interpretación? ¿Cuáles son las características de la interpretación de los determinados estilos a ejecutar?	Libros. Internet. Profesores. Material audio visual.	Diario de campo. Observación.

			requeridos para una correcta interpretación del repertorio -Analizar cada una de las obras desde el punto de vista formal. -Presentar ante el jurado y público el resultado final de la investigación y recital de grado.	A N Á L I S I S M U S I C A L	La búsqueda del punto culminante.	¿Cuáles son las características armónicas, tímbricas, rítmicas y melódicas?	Libros. Internet. Obras.	Diario de campo. Observación.
					Determinación de las articulaciones que conforman las fases de extroversión e introversión.	¿Cuáles son las articulaciones sinfónicas?	Libros. Internet. Obras.	Diario de campo. Observación.
					Estudio del comportamiento e interrelación de las articulaciones entre sí.	¿Cómo se encuentran estructuradas las obras?	Libros. Internet. Obras.	Diario de campo. Observación.

Fuente. El presente estudio

6. Analisis de la información

6.1 Paisagem Sonora nº 6 – Rodrigo Lima

6.1.1 Busqueda del punto culminante y determinación de las articulaciones

Para encontrar el punto culminante, es necesario atender a todos los aspectos necesarios, que evidencien un alto grado de tensión, y en esa búsqueda se mostrara poco a poco los procesos de expansión e introversión que generen cada una de las semiarticulaciones y articulaciones.

Paisagem Sonora nº 06
sax alto solo

Rodrigo Lima

Duração: 5' 17"

Deciso, $\text{♩} = 45$

Sax Alto (Eb)

Figura 5, Inicio Paisagem Sonora

Fuente. El presente estudio

En la figura 5 se puede observar la tranquilidad con la que la obra inicia. La calma del tempo es evidente, su dinámica es extremadamente sutil, pues arranca con *PPP*, su ritmo no tiene mayor movimiento, ya que son figuras relativamente largas y ligadas; al igual que la melodía, es generalmente estática durante los 4 primeros compases, con leves variaciones que no denotan cambios significativos en su esencia, se podría pensar, mas bien, que son realizados a manera de efectos timbricos. (característica indefectible de los paisajes sonoros) Poco a poco la obra crece hasta lograr en el compas 5 una clara expansión. La melodía y el ritmo son mas movidos, y aunque la dinámica es inconstante, en el compas 6 y 7 es claro que se conduce hacia una especie de climax, que culmina con el cierre claro del slap. Hasta este momento, esta marcada una semi articulación, que atraviesa un evidente proceso expansivo en muchos de los aspectos sonoros.

(Figura 6)

Para Vadim Arsky
Paisagem Sonora n° 06
 sax alto solo
 Rodrigo Lima
 Paração: 5' 17"

Deciso, $J = 45$

Sax Alto (Eb)

ppp *mf* *pp* *mf* *pp* *sf* *pp* *sf* *p*

mf *Express* *pp* *sf* *sf* *p*

p + (x)

Figura 6, Semiarticulación 1.1

Fuente. El presente estudio

A continuación, en el compás 8, aparece una especie de recapitulación, la energía se renueva y empieza nuevamente a generar conducción. El cambio de métrica, que a diferencia, de los anteriores, este si posee relevancia, pues esta situado en un lugar estratégico, y acompañado de

motivos rítmicos y melódicos muy parecidos a la introducción, arranca con otro proceso de expansión, que si nos fijamos bien, se centra en la variación melódica, rítmica y dinámica de lo presentado en el inicio.

Después de las variaciones y contrastes sonoros que generan tensión, es en el compás 11 dónde la energía crece, notablemente, con la implementación de efectos de trinos y una creciente dinámica. En el compás 12 se marca un *acelerando* de tempo y de ritmo, pues las figuras son cada vez más rápidas, para culminar en el compás 13 con un climax que involucra cambio de métrica, aumento de dinámica, figuras rítmicas rápidas, melodía quebrada, un registro agudo, que hasta el momento no se había tocado, y cierre enfático con *slap*. Es así como se marca la primera articulación. (Figura 7)

Paisagem Sonora n° 06

sax alto solo

Rodrigo Lima

Duração: 5' 17"

Deciso, $\text{♩} = 45$

Sax Alto (E♭)

Semiarticulación 1

Semiarticulación 2

Figura 7, Articulación 1

Fuente. El presente estudio

La segunda articulación es poco menos extensa, con relación a la anterior. Su primera semi articulación, (figura 8) inicia con un tempo calmado, según la indicación del compositor.

Además, esta construido sobre una tesitura cómoda, que permite ejecutar sin problema la dinámica de piano y melodía estática. En el segundo compás aparece un nuevo recurso, el multifónico, que en este caso, actua mas que como elemento tímbrico, como una variación melódica, que antecede la melodía siguiente, que es muy estática, pero con un alto grado de expansión, pues en el tempo ocurre un acelerando, la dinámica en crescendo constante, y en el ritmo un aumento gradual de intensidad, pasando por la evolución de tresillo de corchea, un grupo de semicorcheas y un quintillo de semicorcheas que hacen especial énfasis en la articulación de cada una de las notas; toda esta tesión acumulada es concretada por el multifónico final, el cual sobresale mucho por su dinámica, que marca un punto determinante, para dar paso a la siguiente semiarticulación.

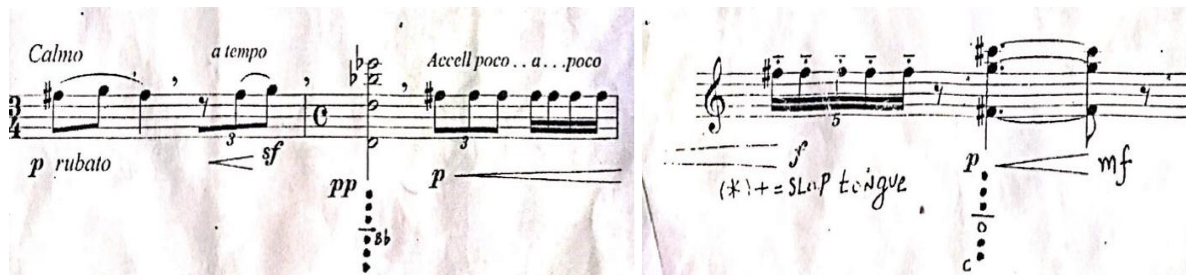


Figura 8, Semiarticulación 1.2

Fuente. El presente estudio

Por último, la semiarticulación 2, un poco mas extensa que la primera, (figura 9) inicia con una melodía ondulada, intervalos disonantes, en tempo mas agil, y con carácter expresivo. En el siguiente compás, se observa un desarrollo notorio de la melodía que se expone en el anterior,

cambios de métrica muy seguidos que generan una tensión creciente, y la reiteración de un motivo que culmina en el compás 4 de esta última semiarticulación, como en una especie de

climax, para distensionar y alargar en el compás 5 por medio de disminuyendo, un registro mas grave, figuras rítmicas de mayor duración y una melodía mas cantabile. Por último, para finalizar la segunda articulación de la obra, el compositor acude a un multifónico *in crescendo* exagerado, para crear así, una especie de elipsis, que funciona como final de la presente, e inicio de la siguiente sección.

The image shows a musical score for saxophone with two sections highlighted in blue boxes. The first section, labeled 'Semiarticulación 1', spans measures 1 to 5. It begins with a 'Calmato' (ritardando) and 'p rubato' dynamic, followed by 'a tempo' and 'pp' dynamics. The second section, labeled 'Semiarticulación 2', spans measures 6 to 10. It starts with 'poco male movimentato' and 'mf' dynamics, followed by 'Alargando' (ritardando) and 'ppp' dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 9, Articulación 2

Fuente. El presente estudio

La articulación 3, (Figura 10) inicia con un cambio de carácter notorio. Su tempo se acelera, el carácter sugiere “rítmico vivo”, pero como ya es costumbre, la dinámica inicia muy sutil. Los motivos que empieza a exponer están todos en semicorcheas y con esforzando hacia el forte. Esta primera semiarticulación se caracteriza por ser inconstante en el flujo de la expansión, sin embargo, ya que existen varios silencios, sus pausas producen suspenso y este a su vez, generan tensión. A excepción de un quintillo de semicorcheas y en el final de la semiarticulación, una especie de climax melódico, rítmico, dinámico y de registro; la expansión no es muy notoria.



Figura 10, Semiarticulación 1.3

Fuente. El presente estudio

En la figura 11 se puede apreciar como la segunda semiarticulación, precedida por una pausa de respiración y silencio de negra, arranca con un cambio de métrica que empezará a ser recurrente, y que es parte fundamental del proceso de expansión, pues aunque el autor pudo escribir en métricas sencillas, decide amalgamar entre compuestas, simples, binarias y ternarias, para generar caos rítmico y producir la tensión.

La melodía inicia con los motivos similares de la primera semiarticulación, hasta el cuarto compás, donde después de un glisando cromático, sube significativamente de registro y dinámica, para volver al recurso de la melodía estática *in forte*, y con staccato, para marcar el climax de esta articulación.

Finalmente en el compás 5 de esta semiarticulación se procede a la distensión, y desciende en todos los aspectos sonoros, reitera la melodía estática, a manera de eco, y culmina con la reexposición del motivo inicial, seguido de una gran pausa.

Figura 11, Articulación 3

Fuente. El presente estudio

A continuación, la articulación número 4 es en relación a las demás, de muy poca duración.

Inicia con cambio de carácter nuevamente, y cabe resaltar el cambio de estilo, si se lo puede pensar así, pues el compositor sugiere ejecutar este fragmento a modo de *swing*. Este factor recurrente, de cambios de carácter, y en este caso, de estilo; hace alusión a la variedad que se puede encontrar en un paisaje sonoro cotidiano.

En esta sección las melodías son muchísimo más onduladas, sin dejar de lado los intervalos quebrados que se mantienen recurrentes a lo largo de la obra, y además la dinámica y el ritmo se mantienen constantes, dejando el proceso de expansión, casi que exclusivamente al desarrollo de la melodía. Una vez terminada la primera semiarticulación, que por cierto, es muy corta; se procede a la continuación y búsqueda climática, con la implementación del slap con altura, el

cual dura apenas dos compases, y continua con un crescendo de dinámica, registro, ritmo y melódico, el cual culmina en figuras de tresillos e intervalos muy quebrados.

The image shows a handwritten musical score for saxophone. It consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a dynamic marking of *p* and features a five-measure phrase highlighted by a blue box labeled "Semiarticulación 1". The second staff starts with the word "Sax" and a dynamic marking of *p*. It contains a four-measure phrase highlighted by a blue box labeled "Semiarticulación 2". The score includes various dynamic markings such as *p*, *mf*, *p marcato*, *f*, and *sf*. There are also performance instructions like "(Con swing de jazz)" and "P (Sfaps con altura)". The music is written in treble clef with a key signature of one flat.

Figura 12, Articulación 4

Fuente. El presente estudio

En la siguiente articulación ocurre un alto grado de tensión, por tal motivo se pensaría que es el punto culminante, sin embargo, mas adelante se encontrará un punto con mayor tensión y características de culminación.

Comienza con un nuevo elemento que es el frulato, y a diferencia de las anteriores articulaciones, la dinámica inicial es de fuerte hacia mas fuerte, el registro es el mas agudo hasta el momento, el ritmo muy movido; pero su carácter no es tan marcado, por lo contrario, el compositor sugiere "expressivo". La primera semiarticulación posee 5 compases, y a lo largo de este lapaso, el compositor utiliza la reiteración de un motivo, conduciendo de esta manera a la expansión que desemboca en el 4 compás, con un fragmento de virtuosismo para el interprete, en

figuras de fusas y en un crescendo constante, lo cual da paso al último frulato de esta articulación, que funciona como elipsis, para conectar la siguiente sección, al igual que el multifónico de la articulación 2.

Figura 13, Semiarticulación 1.5

Fuente. El presente estudio

La semiarticulación 2 de esta sección contiene un alto grado de expansión hacia el punto culminante. Inicia con figuras rápidas, continua con la dinámica fuerte y utiliza un registro brillante del saxofón. Aunque la melodía no es muy variada, si que posee fuerza, debido a la utilización de intervalos disonantes.

El segundo y tercer compás reitera un poco el motivo expues en la primera semiarticulación, con el objetivo de dar continuidad a la esencia de este fragmento, y posterior a eso, viene el punto con mayor tensión hasta ahora. El uso repetido de multifónicos, que en este caso si tienen función de efecto timbrico, y que además va en crescendo, combinado con un registro grave del saxofón, el cual posee por naturaleza mucha fuerza en la intensidad, da el suficiente

histrionismo, para dejar notar la esencia de un paisaje sonoro. Por último termina con un multifónico muy potente que va desde *f* a *fff*.

Figura 14, Articulación 5

Fuente. El presente estudio

Continúa la sexta articulación con un marcado contraste, en relación a la anterior; esta inicia con todos los elementos sonoros opuestos a los que se exponen en la articulación 5.

Para empezar, y tal vez lo más notorio, es su dinámica, después de un *fff*, que permanece sonando en el espacio, viene un piano súbito, con carácter expresivo, y una melodía bastante tranquila y misteriosa, que evoluciona constantemente, con la implementación de un ritmo acelerado, con figuras cada vez más consecutivas y rápidas, acompañadas de intervalos disonantes, melodía ondulada y un crescendo en dinámica y registro; hacen uso pleno de la energía de la expansión, la cual, tras el punto climático del compás 3 desemboca en el cuarto

compás con un glissando que desciende en todo sentido, para dar paso a la introversión y terminar la primera semiarticulación (figura 15) de esta sección, con un motivo repetido y mas calmado, que ya se había esbozado en la articulación 2.

La siguiente semiarticulación es la encargada de continuar con el proceso de expansión que se ha venido gestando, y lo deja ver muy bien en su inicio reiterativo, de los motivos antes mencionados, pero en adición a eso, a partir del compás 3, empieza a acelerar su ritmo y a aumentar la dinámica, comienza en *p*, para después llegar a un multifónico en *ff*, y continuar creciendo hasta el compás 5, dónde inmediatamente decrece, para dar paso a lo que será la expansión final, en la siguiente articulación.

Figura 15, Articulación 6

Fuente. El presente estudio

Es en la sexta articulación dónde finalmente, la obra alcanza su punto culminante, tras pasar por diversos momentos contrastantes, finalmente encuentra su máxima tensión.

La primera semiarticulación, (figura 16) no posee tan marcado el punto de tensión, pero si deja ver la conducción paulatina que nos lleva a el. Empieza por una dinámica sutil, y melodía ascendente calmada, que resuelve en el segundo compás a manera de frase conclusiva, seguido

por el crecimiento definitivo en el tercer compás, dónde, tanto la dinámica, como el ritmo, registro, timbre, y melodía ascienden, pareciera sin retorno, hacia el punto culminante.

La primera semiarticulación termina en una reiteración de melodía estática *in crescendo*, que acumula y sirve como contenedora de tensión que será culminada en la siguiente semiarticulación.

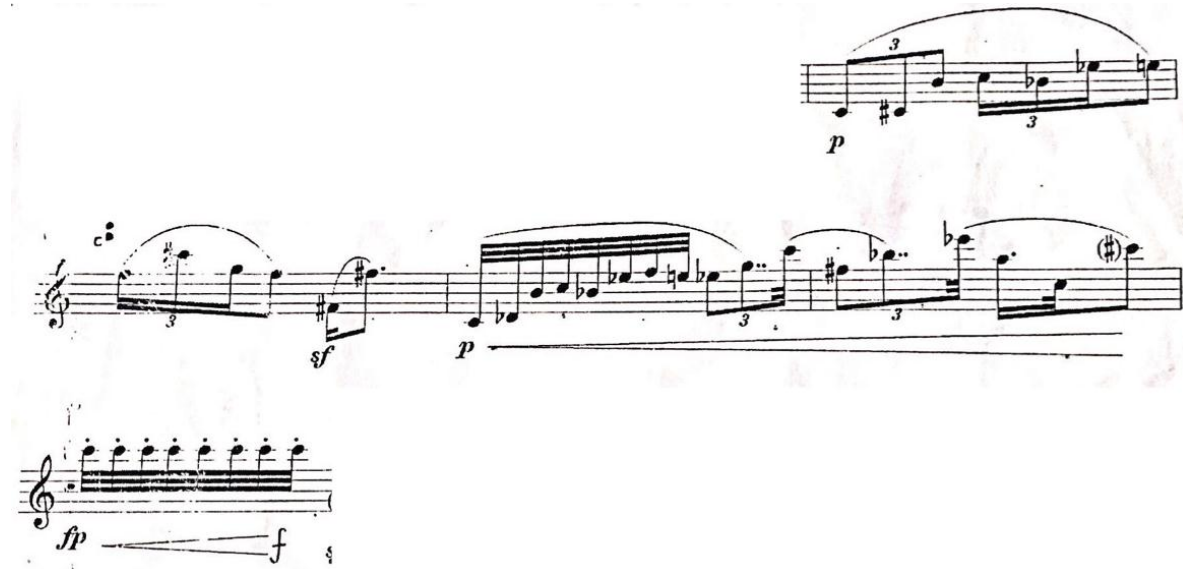


Figura 16, Semiarticulación 1.7

Fuente. El presente estudio

Finalmente, comienza el punto culminante, el punto dónde se conglera la mayor tensión dela obra, dónde la energía es acumulada en su totalidad y consumida a la vez. Luego del tensionante final de la anterior semiarticulación, que mas que un final es un puente comunicador entre las partes, empieza el punto culminante, (figura 17) con una melodía *in crescendo*, desde un registro grave, hasta los altissimos, el registro mas agudo del saxofón, en fortissimo y con una melodía incisiva, como los sonidos de los autos en pleno tráfico, algo que perfectamente se puede asociar con un paisaje sonoro urbano, este es el momento de la hora pico, si utilizamos las analogías.

Después de esto, hace un salto de octava descendente y vuelve al registro anterior, pero esta vez en re bemol, un semitono más arriba de lo tocado anteriormente, es en este momento, cuando la tensión acumulada es liberada en su totalidad, al mejor estilo de Wagner y su uso de los cromatismos, el compositor logra trazar el punto de tensión máxima. Luego de la reiteración del re bemol, con algunas variaciones en saltos interválicos, y pequeños ornamentos, que no le restan importancia a dicha nota, por fin se empieza a distensionar en el compás 5, eso sí, paulatinamente. Incluye el uso del frulato, y desciende por terrazas, hasta ser evidente en los compases 7 y 8, que ya anuncia la distensión y conclusión de la obra.

Figura 17, Punto culminante

Fuente. El presente estudio

Para concluir, se nos presenta la octava y última articulación, la cual tiene la función de distensionar y general la introversión.

Inicia con una dinámica de piano, y carácter “dolce”, es interesante mirar que desciende casi que subitamente en dinámica, pero no en registro, ni melodía, ya que se mantiene entre el registro medio y agudo, y la melodía recapitula material temático del punto culminante.

La primera semiarticulación (figura 18) de esta sección final tiene la característica de que después de un diminuendo en el cuarto compás, se conecta inmediatamente con el “tema inicial”, si es que se lo puede llamar así. Esta vez es presentado solo como insinuación en el compás 5, y es evolucionado por el principio de desarrollo, en un constante crescendo de todos los aspectos sonoros, para concluir en el compás 9 de esta semiarticulación, con decrescendo, la disminución de tejido rítmico y un ritardando.

Figura 18, Semiarticulación 1.8

Fuente. El presente estudio

Finalizando, la segunda semiarticulación retoma en gran parte el material temático del inicio de la obra, esta vez mucho más variado, pero conservando la esencia de melodía estática, solo que en lugar de hacerla de una manera convencional, se escribe en multifónicos, sobre una

dinámica de *pp*, y el tiempo cada vez evoca mas serenidad, hasta el momento en que el compositor pide un alargando “dolce” y concluye con un efecto timbrico de multifonico en *ppp*.

Dando por concluido el paisaje sonoro.

The image shows a musical score for saxophone with several staves. The first staff is marked 'Calmo' and 'p dolce'. The second staff has a tempo marking '♩ = 45' and dynamic markings 'pp', 'f', 'pp', 'sf', 'sf', and 'p dolce'. The third staff is marked 'mf Express' and 'sf', and includes a blue box labeled 'Semiarticulación 1'. The fourth staff has a blue box labeled 'Semiarticulación 2'. The fifth staff is marked 'Alargando' and 'p dolce', and includes a blue box labeled 'Semiarticulación 2'. The score concludes with a dynamic marking 'ppp' and the instruction 'al niente'. The date 'Goiânia, 20 de fevereiro de 2006' is written at the bottom right.

Figura 19, Articulación 8

Fuente. El presente estudio

6.1.2 Estudio del comportamiento e interrelación de las articulaciones y semiarticulaciones entre si, para definir la estructura de la obra.

Paisagem sonora nº 6

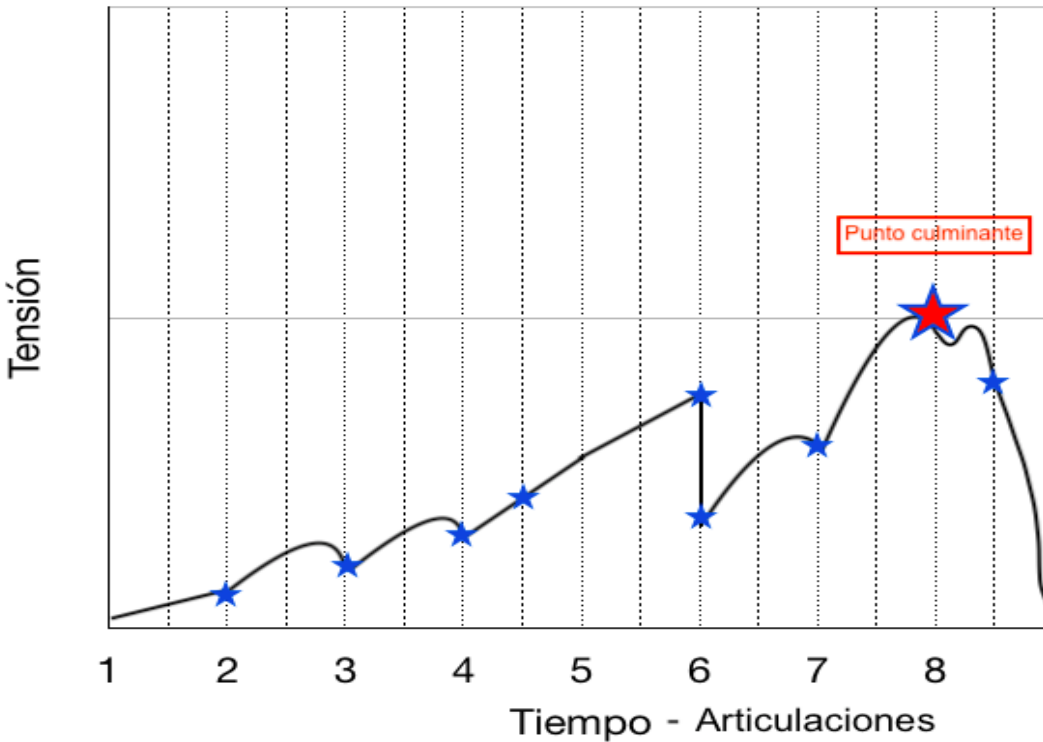


Figura 20, Grafica estructural Paisagem Sonora

Fuente. El presente estudio

Desde el concepto de versatilidad, la obra exige la asimilación de la música contemporánea (Paisaje sonoro) con todas sus características musicales y culturales, la capacidad para tocar como solista y los aspectos que involucra esto, tales como: Dinámica, identificación de las secciones, comprensión de la agógica, etc. Por último, y visto puntualmente, la obra requiere el dominio del estilo de Swing, las técnicas extendidas del saxofón y la utilización de diferentes timbres en la ejecución del sonido.

6.2 Fantazija za altovski saksofon – Vid Papis

6.2.1 Búsqueda del punto culminante y determinación de las articulaciones

La obra empieza con una pequeña introducción de los instrumentos acompañantes, que dibujan durante los primeros 4 compases, un ambiente tranquilo y sereno sobre La menor, con tempo moderato. La dinámica no pasa de *mp*, la armonía sin grandes cambios, pues solo se desarrolla con la función de tónica y dominante, utilizando el recurso de la anticipación y el retardo, para dar una sensación de suspensión constante, además de esto, el ritmo muy calmado y con textura casi siempre homofónica, a excepción del segundo compás, abren el paso sigiloso para que en el cuarto compás inicie a manera de anacruza la esperada melodía, la cual cumple un proceso de expansión muy interesante, pues mientras el acompañamiento no tiene mayores cambios, y permanece estático, esta se desarrolla como melodía ondulada desde una tención nula, pero que crece a medida de que avanzan sus semifrases para encontrar un pequeño climax en el compás 8 a través de un salto de cuarta ascendente, e inmediatamente decrecer y concluir la primera semiarticulación (figura 21) en el noveno compás, con un final masculino.

Fantazija za altovski saksofon
Vid Papis (2008)

Figura 21, Inicio Fantazija za altovski saksofon

Fuente. El presente estudio

La segunda semiarticulación (figura 22) recoge la tensión creada por la sección anterior y empieza a construir lo que será una gran expansión que concluirá la primera articulación y que de la misma manera, dejará abierta la puerta de tensión para la siguiente.

La construcción de esta sección sobresale por su bajo ostinato, textura polifónica, la progresión i, ii, v, que se repite al menos por 8 compases, el ritmo asincopado y sobretodo, la melodía que construye un camino hacia el climax a través de un asenso constante en altura y en dinámica, con un diseño repetitivo, el cual contrasta con el desenso del bajo y que a su vez se encarga de acumular tensión paulatinamente. Es interesante como hasta el compás 16, el ritmo de cada una de las voces se mantiene casi igual, y sin embargo, toda esa independencia provoca un caos polifónico, que en conjunto con el aumento de altura en la melodía y el crecimiento en dinámica, generan una tensión muy significativa.

Pero es en el compás 17 donde la dinámica ha alcanzado el forte, y el registro del saxofón, solista utiliza los altísimos para contrastar la relevancia de los graves, y así, balancear el color general; cuando la tensión que se ha venido gestando, alcanza el climax. Por este motivo el acompañamiento procede a una independencia todavía más notoria en cada una de las voces, llevando la polifonía rítmica a un punto muy elevado, donde solo la soprano y los dos altos manejan un ritmo igual, mientras que las demás voces configuran una especie de canon, con figuras rítmicas muy rápidas, y la voz principal evoluciona y se emancipa del diseño anterior; de manera que juega con melodías onduladas y quebradas, para producir un acelerando en el compás 20, con el que eleva la tensión y la libera en el compás 22, dejando abierto el camino para la última semiarticulación de esta primera parte.

The image displays a musical score for a saxophone quartet and piano. The score is organized into two systems. The first system on the left shows the initial part of the piece, with various dynamics and articulations. The second system on the right shows the continuation of the piece, with a blue line indicating a melodic line across the saxophones and piano. Blue circles highlight specific notes in the tenor and bass saxophone parts.

Figura 22, Semiarticulación 2.1

Fuente. El presente estudio

La finalización de esta articulación, (figura 23) esta a cargo del acompañamiento, y se destaca por mantener la tensión que fue desarrollada en la semiarticulación anterior, y además, resolverla para dar paso a la siguiente sección de la obra.

Inicia con la tensión todavía en un grado alto, con la dinámica en *ff*, el tempo mas rápido con relación al comienzo de la pieza, y aunque el bajo vuelve a ser ostinato, la melodía la inicia el saxofón soprano, en un registro agudo, que le da un color brillante y ayuda a mantener la tensión que inmediatamente empezará a desender, con reguladores hacia el piano y con la utilización de un canon a 5 voces sobre la dominante, que lo inicia la soprano, como ya se menciono, y poco a poco baja de registro, con el saxofón alto 2, el alto 3, tenor 1, y por último los bajos; seguido de un trino en *ff* que deja entender que la tensión aún esta lejos de ser resuelta. Cabe destacar que

mientras el canon se desarrolla, las demás voces epiezan a esbozar motivos que posteriormente se desarrollaran en la articulación 4.

Acontinuación, tejido sobre la función de dominante, se aproxima el final de la primera articulación. En el compás 28, y en dinámica de *ff*, los bajos ejecutan una melodía que es respondida por los altos y el soprano, todo con material temático que será desarrollado en la cadenza y en la articulación 4. Poco a poco, las voces agudas responden con mayor intensidad, y por medio del principio de desarrollo enriquecen su melodía, aumentando las figuras ritmicas y con la implementación de un pequeño eco en el compás 32, mientras que el bajo reitera el motivo inicial, logrando una gran expansión, hasta que finalmente en el compás 34 culminan la articulación y resuelven la tensión gracias a una bordadura descendente que termina con una especie de semicadencia y con un calderon sobre la dominante.

Figura 23, Semiarticulación 3.1

Fuente. El presente estudio

La segunda articulación, inicia con un carácter radicalmente diferente a lo presentado anteriormente. Para empezar, el tiempo es un adagio “sempre rubato”, la dinámica es de piano, y

después de haber terminado en dominante, esta sección inicia con tónica sobre La menor, la métrica es muy cambiante, pues comienza con cinco cuartos, al compás siguiente cuatro cuartos, posterior a eso se utiliza el tres cuartos y finaliza nuevamente con un cuatro cuartos. Por otro lado, la melodía es muy cantabile y ondulada, y está compuesta con una magnífica utilización de la escala menor natural.

Para lograr el efecto contrastante con relación a la articulación anterior, y realzar la melodía; el bajo se mantiene casi siempre en pedal, el acompañamiento no posee protagonismo, mas que el de cimentar los cambios armónicos que en este caso son de tónica, dominante de la super tónica, pasando por un calderon sobre la dominante, y terminando con el quinto grado en suspensión, mientras el solista dibuja una forma ascendente que termina con una melodía ondulada en final femenino.

Figura 24. Semiarticulación 1.2

Fuente. El presente estudio

La siguiente semiarticulación, (figura 25) posee un inicio anacrúsico, dónde los protagonistas son el bajo, que realiza una escala descendente, y la melodía que usa un salto de sexta ascendente, para resolver al compás 41 en la tónica. Esta vez la melodía y el acompañamiento son muy similares a la primera semiarticulación, a excepción del compás 44, dónde aparece el dos cuartos como nueva métrica pasajera, el acompañamiento realiza una variación, y la melodía inicia de manera anacrúsica nuevamente para dar paso al desarrollo de la siguiente frase en tres cuartos, con dinámica de *f*, pero siguiendo con el carácter cantabile, dejando notar de esta manera, el proceso de expansión que cada vez es mas notorio, hasta el compás 47 y 48, dónde termina esta semiarticulación con una especie de cadenza *ad libitum*, en la voz solista, construida sobre la dominante de la dominante, y que finaliza en un calderon sobre el quinto grado en suspensión, dando paso de esta manera, a la última semiarticulación de esta parte.

Figura 25. Semiarticulación 2.2

Fuente. El presente estudio

La final de esta articulación, (figura 26) comienza nuevamente de manera anacrúsica, pero como ya se menciono anteriormente, esta vez, hasta la anacrusa sufrió una transformación. Esta vez no solo lo hace por un salto de sexta, sino que rellena dicho salto con la escala menor natural

de La. Por otra parte, el acompañamiento se mantiene calmado, el bajo en nota pedal y las demás voces le responden a manera de un juego de campanas, todo esto para dar protagonismo a la voz solista que continua desarrollando la melodía, esta vez mucho más en rubato, con la implementación de calderones muy seguidos, los cuales dejan pensar que el compositor buscaba mucha calma en la ejecución.

La dinámica es un factor importante en este final de articulación, pues en el compás 50 realiza un crescendo, para finalizar la melodía con dinámica de fuerte y con un registro muy agudo en el compás 52, y con cadencia auténtica sin el uso de terceras, para que el final no denote la conclusión total. Todo esto, para marcar un contraste con la tranquilidad de la cadenza posterior del solista.

The image shows a musical score for saxophone and piano. The tempo is marked 'sempre rubato quasi Adagio' with a metronome marking of 60. The score is in 3/4 time and D major. The saxophone part features a solo line with a crescendo leading to a forte (f) dynamic and a sharp register in measure 52. The piano accompaniment consists of a bass line with a pedal point and upper voices that respond like bells. The score is marked with dynamics like p, mf, and f.

Figura 26. Semiarticulación 3.2

Fuente. El presente estudio

La tercera articulación inicia con una cadenza para el saxofón solista, la cual empieza con un diseño muy simple, que se va construyendo por terrazas que ascienden diatónicamente, y donde cada “frase”, si es que se le puede llamar así, dura dos compases. Posterior a eso, se repite la misma frase con una pequeña variación al final, esta frase es repetida una última vez y al final es desarrollada por medio de intervalos quebrados, pero con las mismas figuras rítmicas, a excepción del último compás, el cual se configura con figuras de menor duración y por melodías descendentes y estáticas que construyen nuevamente terrazas.

The image shows a musical score for saxophone in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves of music, numbered 53 to 59. The first staff (53) is labeled 'quasi cadenza' and features a series of ascending eighth-note patterns. It includes markings for 'accel.' (accelerando) and 'rit.' (ritardando). The second staff (55) is marked 'simile' and shows a similar pattern, with a circled measure at the end containing a '5' indicating a fingering. The third staff (57) continues the pattern with some variations. The fourth staff (59) shows a more complex, broken interval pattern. Blue arrows and lines are drawn over the score to highlight the melodic lines and phrasing.

Figura 27. Semiarticulación 1.3

Fuente. El presente estudio

La segunda y última parte de esta tercera articulación, (figura 28) sigue construida sobre la cadenza, la cual esta vez, tiene un inicio anacrúsico, y asciende por medio de terrazas que reiteran una melodía estática, hasta lograr un clima en el final del compás 61, para inmediatamente empezar a descender con un diseño que ya se había utilizado en anteriores articulaciones, retomar el diseño inicial de la cadenza, y terminarla con las mismas terrazas ascendentes y una melodía descendente que finaliza justo donde se marca el inicio tético de la siguiente articulación.

Figura 28. Semiarticulación 2.3

Fuente. El presente estudio

Inicia la cuarta articulación nuevamente con un cambio de carácter, algo que como podemos ver ya es recurrente en la obra; y esta vez lo hace con un “Allegro Vivace” en *ff*, y sobre la función de dominante, muy contrastante con las dos articulaciones anteriores, además de que el tema, es algo que como digimos, ya se había esbozado en la articulación 2, pero esta vez, el juego de voces sucede entre el bajo y la voz solista haciendo el mismo motivo, mientras que el resto de las voces responden en conjunto con la melodía principal, como si se dividiera en dos, a excepción del baritono primero, que dibuja una ritmica diferente a todas las voces.

De esta manera seguirá desenvolviéndose durante los 4 primeros compases, donde a partir de ese momento, se silencian los bajos y la soprano, para que pasen las demás voces a respaldar el motivo del solista, el cual se empieza a desarrollar recurriendo a material temático ya utilizado, hasta terminar en el compás 79, con la misma escala descendente del final de la cadenza, para dar paso al acompañamiento, el cual mantiene el tema original a manera de amplificación, durante 5 compases, para luego hacer una pequeña pausa con una redonda en el sexto compás, que sirve de impulso para la siguiente semiarticulación.

Figura 29. Semiarticulación 1.4

Fuente. El presente estudio

La segunda semiarticulación, esta vez mas extensa, inicia con el desarrollo de lo que se podría clasificar como el segundo motivo mas sobresaliente de esta articulación, dónde todo el acompañamiento, lo complementa como una especie de pregunta y respuesta, a excepción de los bajos, que configuran una nueva celula rítmica.

A partir del compás 5 de esta semiarticulación, la evolución en la melodía se hace mas evidente, (figura 30) pues ya dejan de ser pequeños trozos ascendentes para crear una frase mucho mas grande y ondulada, en un registro muy agudo, que genera mucha tensión, la cual es resuelta despues, por un descenso y la llegada a tónica, de manera momentanea, porque la siguiente frase ascendente, deja ver quela tensión esta lejos de terminar.

Figura 30. Semiarticulación 2.4

Fuente. El presente estudio

Despues de que la melodía asciende, el segundo motivo que la melodía ya habia desarrollado, es esta vez explorado por el acompañamiento, específicamente por el soprano y el alto 3, mientras los bajos la acompañan con un diseño que se repite a lo largo de ese desarrollo.

Finalmente, la evolución de dicho motivo, que se habia convertido en una melodía ondulada, es expuesta por el soprano, los altos y el tenor a manera de canon, descendiendo de la misma manera y volviendo a ascender de la misma forma que lo hizo la melodía solista en el inicios de esta semiarticulación.

Figura 31. Continuación de la semiarticulación 2.4

Fuente. El presente estudio

Para finalizar esta articulación, una vez terminada la intervención del acompañamiento, reaparece la voz solista con el tema inicial, dejando ver que en esta articulación, el compositor escribió sus ideas como en una forma sonata (ABA). Es a partir del compás 6 de esta semiarticulación, donde el acompañamiento realiza notas pedales, para bajar un poco la tensión que se ha venido gestando, mientras que la voz principal construye la finalización de la misma manera que lo ha venido haciendo a lo largo de la articulación; con una melodía ascendente por terrazas, trino sobre la misma nota y ya no baja por melodía descendente, sino que utiliza un diseño que ya lo ha usado en anteriores articulaciones, el cual consiste en descender mediante terrazas con un mismo motivo rítmico de tresillos de semicorchea, acompañado de un ritardando que anuncia el final de una sección, (figura 32) para esta vez concluir definitivamente la articulación número 4.

Figura 27, Final de la articulación 4

Fuente. El presente estudio

Comienza la quinta articulación, y como ya es recurrente a lo largo de la obra, cada articulación posee un carácter y concepto contrastantes. Sobresale en esta articulación su tempo “Adagio molto espressivo”, su dinámica de piano, el regreso al centro tonal de La menor, y por la utilización de cantables melodías.

Su inicio esta pensado a manera de elipsis, ya que al mismo tiempo esta finalizando la frase y articulación anterior. Es por eso que se puede considerar el segundo compás de esta sección como el verdadero comienzo, el cual es anacrúsico, sobre los dos últimos pulsos del primer compás, y esta a cargo de el tenor 1, quien empieza a exponer una melodía sobre la escala menor armónica, que será desarrollada a lo largo de la articulación. Así pues, este instrumento expone dicha melodía durante cuatro compases, mientras el resto de la agrupación, a excepción del solista, la acompañan con algunos efectos ritmicos en la soprano y alto 3, y la cimentación armónica sobre La menor, en los demás instrumentos.

En el quinto compás, después de un breve paso por dominante, se repite la melodía inicial nuevamente con una anacrusa, pero esta vez el tenor 1 es acompañado por el saxofón soprano, quien lo hace de manera polifónica, ya que empieza a ejecutar variaciones, sobre la firme melodía que originó y ahora mantiene el tenor.

Por último, se termina esta primera semiarticulación, (figura 33) sobre dos pulsos de dominante, que abren paso al inicio anacrúsico de la siguiente parte.

Figura 33. Semiarticulación 1.5

Fuente. El presente estudio

Se enriquece la polifonía con la nueva voz del solista que reaparece con una melodía más, de inicio tético, muy ondulada y con cualidad de cantabile. Todo esto mientras las dos melodías continúan su camino repetitivo, sin grandes cambios, y el acompañamiento permanece estático, a excepción de la voz del alto 3, quien empezó en la semiarticulación a manera de efecto rítmico, y poco a poco va generando una nueva melodía con sentido de apéndice, pues mientras enriquece la polifonía, dibuja la armonía, la cual permanece sobre la misma progresión.

Así se mantiene esta semiarticulación hasta el compás 27 dónde se alcanza una especie de climax melódico, tras la tensión acumulada por la independencia de las voces que se ha venido desarrollando, y posterior a eso, en el penúltimo compás, se empieza a decrecer mediante la separación de las voces por movimiento contrario, y la disminución en la dinámica, que da paso a la última semiarticulación de esta sección.

Figura 34. Semiarticulación 2.5

Fuente. El presente estudio

La final de esta articulación (figura 35) incluye características novedosas muy relevantes, como la armonía que durante la primera frase se mueve entre tónica y subdominante, pero sobre todo, la contracción rítmica que realiza la voz principal, retomando un tema del inicio de la obra, pero esta vez en figuras más rápidas, desde luego, incluyendo una notable variación.

En la siguiente frase de esta articulación, la cual también tiene inicio anacrúsico, mientras el acompañamiento y la armonía se mantienen casi idénticos, se puede observar como la melodía desarrolla aún más el tema expuesto en el inicio de la obra, y de esta manera expande la tensión

hasta un punto climático, que es muy notorio por la introducción de la dominante, y el recurso de los tresillos en el acompañamiento, además de un crecimiento en la dinámica y la escalada de la melodía, que culmina con un esforzando en tutti, y aumento de densidad orquestal, para posterior a eso disminuir todos estos aspectos sonoros, resolver la tensión y modular a Si bemol menor.

Figura 35. Final de articulación 5

Fuente. El presente estudio

Al fin se aproxima el punto culminante, sin embargo, debido a la construcción de la obra, la cual se organiza por secciones contrastantes, no se puede apreciar una gran expansión, que explote en un lugar específico, sino más bien, a toda esta articulación como un gran punto culminante.

Nuevamente inicia con un cambio conceptual radical, esta vez en tempo “Allegro un poco loco”, con la utilización de la escala disminuida de Fa # y sobre acordes del mismo tipo, además, de una métrica de amalgama (7/8) que genera de alguna manera desestabilidad y caos, todo esto

acompañado de un registro agudo en el solista, y muchos trinos en *f* que producen mucísima tensión.

El inicio lo hace el acompañamiento, exponiendo el motivo de trinos que mas adelante sera desarrollado. En el compas 5 con anacrusa, comienza el saxofón solista con melodías sobre la escala disminuida de F# real, acompañada de trinos que se asemejan mucho a la música folclorica de los países nórdicos, de donde es el compositor; mientras el acompañamiento contribuye a la tensión, gracias al apoyo de los pulsos débiles, hasta que finalmente en el penúltimo compás ocurre un descenso que finaliza en una elipsis, que sirve como inicio de la siguiente semiarticulación.

The image shows a musical score for saxophone and piano. The tempo is marked 'Allegro un poco loco' with a metronome marking of 152. The score consists of seven staves. The saxophone part (top staff) features a melodic line with trills, which are circled in blue. The piano accompaniment (bottom six staves) provides a rhythmic and harmonic support, with dynamics ranging from *p* (piano) to *f* (forte). A blue arrow points to a descending passage in the piano part towards the end of the section.

Figura 28., Inicio del punto culminante – semiarticulación 1.6

Fuente. El presente estudio

Continúa la segunda semiarticulación (figura 37) de esta gran sección que contiene al punto culminante, y si bien, ya se menciono antes, que no existe dentro de esta obra un punto

específico, en esta semiarticulación si que se observa una clara expansión.

Inicia en la voz principal con una dinámica menos intensa, en la elipsis ya mencionada, y recupera el motivo de los trinos, esta vez apoyada por el soprano, mientras los bajos, como era de esperarse, apoyan los pulsos fuertes de la metrica. Poco a poco, se unen los demas instrumentos, y es hasta el compás 8 con anacrusa, cuando empieza la gran expansión, gracias a una pregunta y respuesta entre acompañamiento y solista, que forman una melodía ascendente, tanto en altura, como en dinámica, generando de esta manera mucha tensión, que se abstiene de crecer y retiene, en el penúltimo compás, para de esta manera dar paso al las dos semiarticulaciones finales de este punto culminante. Todo esto, gracias al estancamiento que producen las voces acompañantes, al retornar con el motivo inicial.

Figura 37. Semiarticulación 2 del punto culminante

Fuente. El presente estudio

La tercera semiarticulación (Figura 38) de este gran punto culminante, actua sobre B# disminuido y se caracteriza por guardar un alto grado de tensión, la cual despues disminuira, dejando pensar que inicia el momento de la introversión.

Así pues, se retoma el juego pregunta – respuesta entre la melodía y el acompañamiento en ritmo ABAB, esta vez como consecuencia de una pronunciada expansión, para posteriormente, en el tercer compás iniciar el descenso, mediante el mismo motivo, hasta que en el noveno compás termina la melodía principal contundentemente, ayudada de un esforzando, y de esta manera, deja dicho descenso en manos del acompañamiento, quien lo hace mediante melodías en tutti y termina con una amplificación de un motivo rítmico que sostiene la métrica y que funciona como elipsis para la última semiarticulación de este punto culminante.

Figura 38. Semiarticulación 3 del punto culminante

Fuente. El presente estudio

Por último, cuando parecía estar claro el proceso de introversión, la cuarta semiarticulación, (figura 39) demuestra que este punto culminante todavía tiene mucha tensión que explotar.

Inicia con un motivo ascendente que culmina en nota larga, y que a su vez, es replicado mediante eco, por los demás instrumentos acompañantes, mientras los bajos se mantienen firmes en la cimentación de la métrica. Adicional a esto, se combina el siete octavos con un cuatro

cuartos asincopado que produce en la melodía principal una tensión cromática, mientras las demás voces utilizan escalas descendentes que serán respondidas por la melodía pero esta vez en 7/8.

The image shows a musical score for saxophone and piano. The score is written in 7/8 time and features a complex rhythmic structure. The saxophone part is marked with a dynamic of *mf* and includes a blue box highlighting a specific melodic phrase. The piano accompaniment is marked with a dynamic of *mp* and includes a red box highlighting a corresponding phrase. The score is annotated with blue and red arrows pointing to specific notes and phrases. The overall structure is characterized by a mix of quarter and eighth notes, creating a syncopated feel.

Figura 39. Semiarticulación 4 del punto culminante

Fuente. El presente estudio

Continúa la semiarticulación con el mismo juego de métricas y pregunta-respuesta entre el acompañamiento y la melodía, esta vez, mientras el saxofón solista sostiene su nota larga, el acompañamiento produce una melodía reiterativa ascendente, Para terminar con un eco en la voz principal, de las melodías descendentes del acompañamiento.

Figura 40. Semiarticulación 4 del punto culminante

Fuente. El presente estudio

El final del punto culminante esta a cargo del acompañamiento, en esta parte, el solista, se aparta para dejar claro que ya termino su labor de tensión y es entonces cuando, a pesar de sufrir una leve alteración en el tempo, la obra decrece, mediante la simplicidad del acompañamiento en los primeros compases. Sin embargo, la obra aún esta lejos de terminar, y sería radical producir la introversión de manera inminente, por eso, en el compás 7, el acompañamiento retoma la energía con una especie de melodía repartida en el soprano y el alto 3, sobre una dinámica de fuerte, que además sera reforzada mas tarde, por todos los instrumentos, a excepcion de la melodía principal.

Finalmente, la energía decrece en un compás de cuatro cuartos con las implementación de redondas en disminuyendo y una melodía descendente, para dar paso a la coda, la articulación final de la obra.

Figura 29, Final del punto culminante

Fuente. El presente estudio

Empieza el final de la obra, en lo que se podría interpretar como coda. A diferencia de muchas obras, esta no hace una introversión muy notoria, quizá debido a la libertad que ofrecen las fantasías.

Este momento retorna la tonalidad madre, y mientras el acompañamiento realiza apéndices que sustentan el La menor, el solista, realiza melodías virtuosas llenas del material temático utilizado a lo largo de toda la obra. Se nota muy claro el desarrollo de la primer melodía de la pieza, por su inicio anacrúsico y la utilización de tales diseños rítmicos, que poco a poco evolucionan mediante melodías onduladas que además funcionan como efecto rítmico acompañante, el cual se conjuga con lo que hacen las voces del acompañamiento. Mientras los bajos se encargan de sostener la métrica, otras voces dibujan material temático como los tresillos de negra, o como la nota larga sostenida, utilizados en la articulación del punto culminante.

Figura 30, Semiarticulación 1.7

Fuente. El presente estudio

Finalmente, se termina esta obra con la exhibición del virtuosismo del solista, (figura 43) quien utiliza recursos como intervalos de cuarta, altísimos, intervalos muy quebrados en el final, y secuencias de cuatro semicorcheas, al mismo tiempo que retoma material temático de la obra, sobre todo a partir del noveno compás.

A su vez, las demás voces generan un caos tensionante con la utilización de ecos, repartidos por todas las líneas acompañantes, quienes además retoman motivos ya expuestos durante lo largo de la fantasía. Todo esto, acompañado de la inestabilidad que genera la sincopa del bajo, es lo que provoca el aumento de tensión final.

Para concluir, después de un leve paso por la función de dominante, se termina con la reiteración de la tónica La menor, durante 5 compases, para culminar la obra con un *Forte Piano Crescendo* y dejar que la tensión se desvanezca en la resonancia de la acústica.



Figura 31, Final de la articulación 7

Fuente. El presente estudio

6.2.2 Estudio del comportamiento e interrelación de las articulaciones y semiarticulaciones entre si, para definir la estructura de la obra



Figura 32, Gráfica estructural Fantazija za altovski saksofon

Fuente. El presente estudio

Esta obra requiere un alto grado de versatilidad, pues desde el formato, el cual es poco convencional, exige la capacidad de definir muy bien la importancia de cada una de las voces, para no caer en confusiones timbricas.

Por otro lado, en lo estilístico, es menester conocer la cultura y música de Eslovenia, para familiarizarse con sus características, y por ende, lograr coherencia y una interpretación fiel a la intención que el autor pretende.

6.3 Back Home – Juan Carlos Valencia

6.3.1 Búsqueda del punto culminante y determinación de las articulaciones

Obra dedicada a Agustín Castro, saxofonista y amigo del compositor.

La pieza pretende evocar momentos emotivos de la vida, y sobre todo, de aquellos que deben abandonar su país para buscar sus sueños. *Back home* es un homenaje a todas esas personas que se han ido, que han luchado contra la adversidad por fuera de su hogar, enfrentándose a la soledad, a la ausencia de las personas amadas, y han regresado para sembrar y aportar con su conocimiento al desarrollo de su región.

La obra inicia con una introducción sobre Sol menor, que inspira un aire de nostalgia, debido a su melodía lenta y pausada.

The image shows a page of a musical score for a concert band. The score is in 3/4 time and features a variety of instruments. The instruments listed on the left are: Bassoon 1,2; Clarinet in Bb 1,2.1; Clarinet in Bb 1,2.2; Bass Clarinet; SOPRANOSAXISTA (Alto y Tenor 1); Tenor Sax 1; Alto Sax 1,2,2; Tenor Sax 1,2,2; Baritone Sax; Harp; Piano; Trumpet in Bb 1,2.1; Trumpet in Bb 3,4,2; Horn in F 1,3.1; Horn in F 2,4.2; Trombone 1,2; Bass Trombone o Ebn 3; Euphonium 1,2; Tuba; and Contrabass. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). There are two blue ovals highlighting specific melodic lines: one in the Clarinet in Bb 1,2.2 part (measures 3-6) and one in the Horn in F 1,3.1 part (measures 3-6). There are also two red ovals: one in the Bassoon 1,2 part (measures 7-10) and one in the Euphonium 1,2 part (measures 7-10). The Harp part has the instruction "tocar en armonía del arpa" and the Piano part has the instruction "D C Bb Eb F G Ab".

Figura 33, Inicio de Back Home

Fuente. El presente estudio

Durante los seis primeros compases, el Background se mantiene sobre notas pedales, que después adquieren un poco de movilidad, pero siempre sustentando la progresión armónica. Mientras la melodía ejecutada *in concertado*, actúa a manera de pregunta y respuesta, entre sus semi frases y diferentes secciones. (figura 45)

A continuación, después de una modulación convergente a Do menor, por cadencia plagal de segundo orden, y tras una gran reducción en la densidad orquestal, la melodía ondulada es

retomada *in soli* por las flautas, a las que se le une después de unos compases, el oboe y los saxofones altos, con un pequeño eco, mientras el acompañamiento netamente armónico, está a cargo de los cornos. (figura 46).

The image shows a musical score with multiple staves. The top staff contains a melodic line with a blue oval highlighting a specific phrase. The second staff has a red oval around a note. The bottom staff has a blue rectangle around a melodic line. The score is in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Figura 34, Continuación de Semiarticulación 1.1

Fuente. El presente estudio

Culmina la primera semiarticulación, (figura 47) con el desarrollo de la melodía que continúan las maderas mencionadas, y unas pequeñas contra melodías en los saxofones.

Es notorio el aumento de densidad gracias a las voces graves que mantienen su labor de piso armónico, y una expansión de tensión, que se resuelve con un decrescendo, y el retorno mediante cadencia autentica al Sol inicial, pero esta vez a su paralelo mayor.

The image displays a page of a musical score for a concert recital. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Horn 1 & 2, Trumpet 1, 2 & 3, Clarinet 1 & 2, Bass Clarinet, Solo Saxophone 1, Tenor Saxophone 1, Alto Saxophone 1 & 2, Baritone Saxophone, Bassoon, Bassoon II, Trumpet III & IV, Trombone I, II, III & IV, Tuba, and Euphonium. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat. A blue oval highlights the first four measures of the Flute 1 & 2 and Oboe 1 & 2 staves. A red rectangle highlights the first four measures of the Alto Saxophone 1 & 2 staves. The score includes dynamics such as *p*, *mf*, and *f*. A chord chart "D C Bb E b F G Ab" is visible above the Bassoon staff.

Figura 35, Final de la primera semiarticulación

Fuente. El presente estudio

La siguiente semiarticulación, (figura 48) continua con el mismo carácter de la anterior, solo que en esta se podrá apreciar una gran expansión hacia un punto tensionante, que desde luego será resuelto.

Empieza con un *solí* de las maderas, quienes continúan con el desarrollo de la melodía anterior, y aunque el acompañamiento se mantiene con la misma función, la textura empieza a tornarse polifónica, debido a la apéndice que realiza el harpa y el piano, la cual funciona como una contra melodía, y además, dibuja los cambios armónicos que se mantendrán alrededor de La bemol y Eb mayor, durante los primeros 4 compases.

Después de la primera frase consecuente de esta sección, inicia el oboe con una melodía sutil, sobre dinámica de *forte* con el recurso de los retardos, que da la sensación de un contrapunto de cuarta especie, mientras los bajos, realizan una contra melodía ascendente, y el acompañamiento se mantiene estático.

The image shows a page of musical notation for a saxophone recital. The score is divided into several systems of staves. The top system features a blue oval highlighting a specific melodic phrase in the upper staves. Below this, there are several systems of staves, some of which are mostly empty. A red oval highlights a section in the lower staves, and a blue arrow points to a specific measure in the lower staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *pp*. A chord sequence $D C B b F G A$ is indicated in the lower staves.

Figura 36, Semiarticulación 2.1

Fuente. El presente estudio

Continúa esta segunda semiarticulación, con el desarrollo de la melodía expuesta por el oboe. Esta vez, distribuida entre las maderas, quienes construyen dicha melodía con un juego de pregunta-respuesta, mientras algunos metales realizan pequeñas contramelodías. Es así, como

poco a poco se va aumentando la densidad, y la tensión se expande, para que entre el compás 35 y 36, suceda un aumento inminente de voces y dinámica, en un registro ascendente, con figuras rápidas, que preparan la expansión final de esta articulación.

The image displays a musical score for saxophone, consisting of two systems of staves. The first system includes a saxophone staff at the top, followed by several piano accompaniment staves. The second system continues the piano accompaniment. Annotations include blue circles around notes in measures 31-34 and red circles around notes in measures 35-36. A blue arrow in the top staff points to the right, indicating an ascending register. Dynamic markings such as *mf*, *p*, and *pp* are visible throughout the score.

Figura 37, Continuación de Semiarticulación 2.1

Fuente. El presente estudio

La tensión crece durante dos compases, donde después es contenida en 6 compases que reiteran en todas las cañas una melodía ascendente, mientras que los metales se mantienen en una progresión armónica que resuelve en el quinto compás, a Sol, seguido de una suspensión sobre Re, la que genera la sensación de contingencia en la tensión para después bajar de dinámica y desembocar a un Si menor, el cual es ejecutado por un ritmo muy marcado, que insinúa lo que vendrá a continuación, una especie de re-expansión. (figura 50)

The image displays a complex musical score for saxophone and piano. The score is written on multiple staves. A blue rectangular box highlights a specific section of the music, spanning approximately six measures. This section features a melodic line in the saxophone part that ascends, while the piano accompaniment provides a harmonic progression. Two blue arrows originate from the bottom of the blue box, pointing towards the right, indicating the continuation of the melodic line. Below this, a red rectangular box highlights another section of the score, also spanning about six measures. A red arrow points from the right side of the red box towards the right, indicating the end of this section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ppp* and *p*.

Figura 38, Continuación de la Semiarticulación 2.1

Fuente. El presente estudio

Por último, para finalizar esta primer articulación (figura 51) y dar paso al solista, la banda continua con su expansión por cuatro compases, en los que mantiene el motivo ritmico sobre si menor, y las figuras rápidas en las maderas, hasta que se sostiene en un trino de tres pulsos, que denota el punto climatico de esta articulación, acompañado de apoyos timbricos en la percusión, y posterior a eso, resuelve mediante una escala descendente en las maderas, desembocando así, en un Do momentaneo para dar paso al solista y a la segunda articulación.

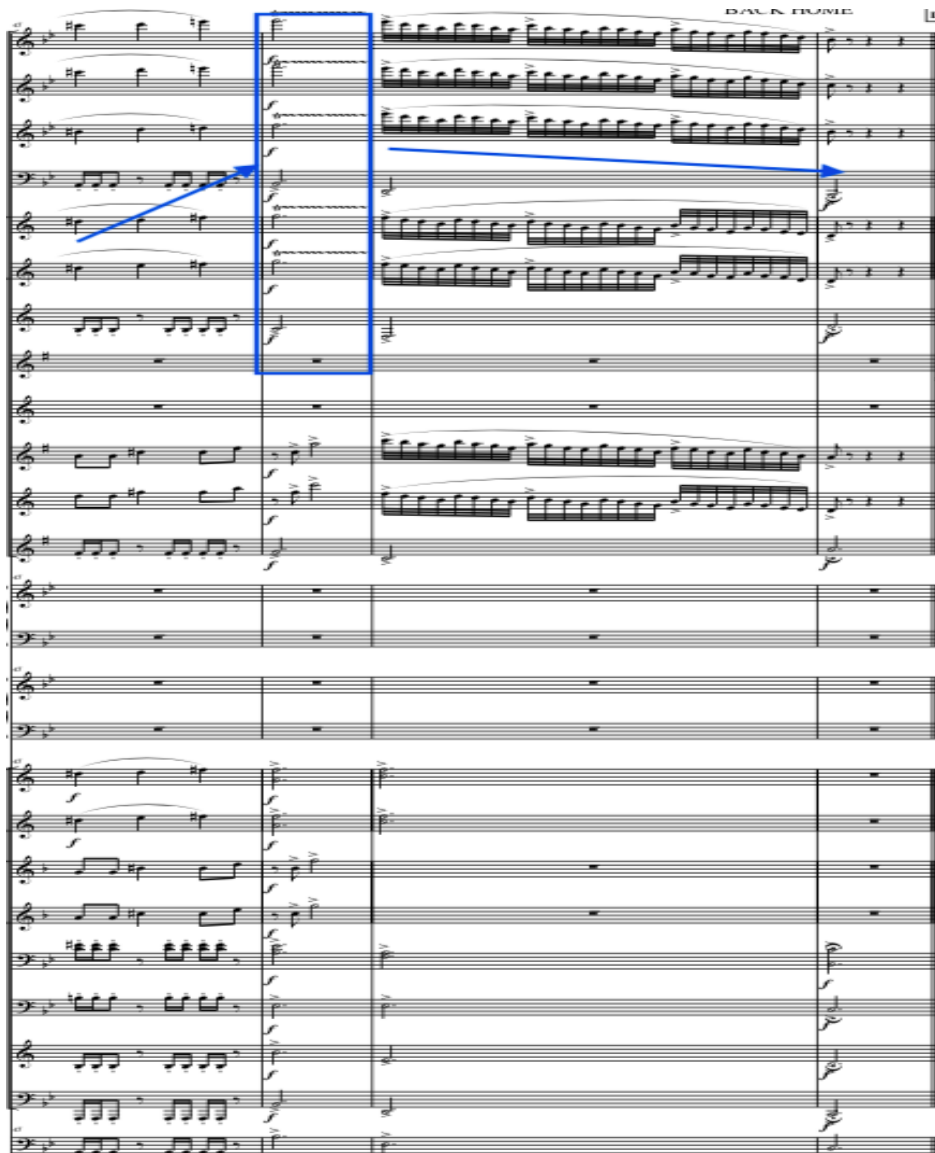
The image shows a page of a musical score for a saxophone recital. The title 'D'AL N. DUJIE' is visible at the top right of the score. The score is written for a band, with multiple staves for different instruments. A blue box highlights a specific section of the music, and a blue arrow points from this section to the right, indicating the transition to the next part of the piece. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines, typical of a jazz or contemporary band arrangement.

Figura 39, Final de la Articulación 1

Fuente. El presente estudio

La segunda articulación tiene como principal característica, la aparición del saxofón solista. Su primera semiarticulación, (figura 52) inicia con la exposición del tema expuesto en la inicio de la obra por las flautas, pero esta vez a cargo del solista, quien lo hace con un aire muy sereno, en contraste con el agitado final de la primera articulación.

Por otra parte, el desarrollo de dicho tema, comienza con muchos elementos similares a la introducción, como lo son: El bajo pedal, la tonalidad, contra melodías y el juego de pregunta-respuesta entre las distintas familias.

La presente semiarticulación presenta un proceso de expansión hacia el compas 6 en adelante, donde aumenta la densidad y un poco la dinámica, para ser resuelta en los compases 10 y 11, gracias a un diminuendo, y una especie de suspensión sobre la subdominante, que deja claro que no es un final conclusivo, sino que abre paso para la siguiente semiarticulación.

The image shows a musical score for saxophone and piano/harp. The score is divided into four systems. The first system shows the saxophone playing a melodic phrase, which is circled in red. The second system shows the piano/harp playing a phrase, circled in blue. A blue arrow points from the end of the saxophone phrase in the first system to the beginning of the piano/harp phrase in the second system. The third system shows the piano/harp playing another phrase, circled in blue. The fourth system shows the piano/harp playing a final phrase, circled in blue. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 40, Semiarticulación 1.2

Fuente. El presente estudio

El final de esta segunda articulación, se empieza a desarrollar con la introducción de una pequeña cadenza por parte del solista, sobre la subdominante que había quedado en suspensión, y en este momento es resuelta. Seguida de una pequeña apéndice a cargo del harpa y el piano, para proceder con la cadencia que finalizara la articulación: Mi menor, como cuarto grado, después aparece Si menor cadencial 6/4 llegando a el por cadencia plagal y posterior a eso, aparece Si bemol para hacer el papel de la aproximación cromática, mientras el solista termina la melodía y el harpa en conjunto con el piano, vuelven a ejecutar su apéndice, y por último se resuelve a Si menor, que lo ratifica la melodía que termina en el tercer grado y la apéndice del piano.

The image displays a page of a musical score for a saxophone recital, specifically focusing on the final articulation of a section. The score is written for multiple instruments, including saxophones and other woodwinds, as indicated by the various clefs and staves. The music is in 3/4 time and features a variety of dynamic markings such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). The score is divided into two systems. The first system includes a saxophone part with a blue oval highlighting a specific melodic phrase. The second system features a saxophone part with a red oval highlighting a different melodic phrase. The score concludes with a final measure marked *rit.* (ritardando).

Figura 41, Final de articulación 2

Fuente. El presente estudio

La tercera articulación inicia con un cambio de ambiente, pues el bajo está mas definido y el Background, esta vez pasa a ser ritmo armónico, lo cual le da un poco de movilidad al discurso musical, y de esta manera, abre el paso para un nuevo proceso de expansión, que se ve reflejado por la fluides del bajo y acompañamiento, además de el crescendo paulatino.

The image displays a musical score for saxophone and piano. The score is organized into systems of staves. The saxophone part is written in the upper staves, and the piano accompaniment is in the lower staves. Three specific sections of the saxophone part are highlighted with colored boxes: a red box at the top, a blue box in the middle, and another red box at the bottom. The first red box highlights a sequence of chords. The blue box highlights a melodic line with a slur. The second red box highlights another sequence of chords. The piano part includes various musical notations such as dynamics (mp, mf, f), articulation marks, and a crescendo hairpin.

Figura 42, Semiarticulación 1.3

Fuente. El presente estudio

La tonalidad se mantiene sobre el Si menor en que termino la anterior articulación, y el protagonismo lo tiene esta vez, la apendice del piano, al menos en los dos primeros compases a manera de introducción, para que el solista aparezca en el compás 3, con una melodía estática, la cual desarrolla un poco hasta el sexto compás dónde finaliza la articulación con una modulación a Sol mayor por cadencia auténtica, con la peculiaridad del Re dominante como un acorde alterado.

La siguiente semiarticulación inicia nuevamente con una pequeña introducción de dos compases, esta vez con el protagonismo en las flautas y oboe, quienes hacen una frase ascendente con inicio anacrúsico, utilizando el recurso de las apoyaturas armónicas sobre el primer pulso, para dar sensaciones tensionantes. A partir del tercer compás aparece la voz solista con un diseño melódico, el cual es apoyado por las flautas y oboe nuevamente, mientras el corno y el saxofón tenor realizan pequeñas contra melodías.

The image displays a musical score for saxophone, consisting of multiple staves. The score is divided into several systems. The first system features two staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf*. A blue oval highlights a passage in the first two staves, and a red oval highlights a passage in the next two staves. The second system shows a single staff with a blue oval highlighting a passage. The third system features two staves with a red oval highlighting a passage. The fourth system shows a single staff with a red oval highlighting a passage. The fifth system features two staves with a red oval highlighting a passage. The sixth system shows a single staff with a red oval highlighting a passage. The seventh system features two staves with a red oval highlighting a passage. The eighth system shows a single staff with a red oval highlighting a passage. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Figura 43, Inicio semiarticulación 2.3

Fuente. El presente estudio

Continúa dicha semiarticulación (figura 54) con el desarrollo paulatino de la melodía, la cual posee una característica cantabile, pues es muy sutil en cuanto a la intervalica, y siempre se

mantiene sobre un registro determinado, con figuras rítmicas y frases muy largas. Todo esto en contraste con el piano, arpa y maderas, quienes se encargan de hacer crecer la tensión.

Por último, ocurre una leve expansión hacia el antepenúltimo compás, la cual es resuelta y suspendida con una modulación a Do mayor por cadencia auténtica, tonalidad que es mantenida por dos compases, con una densidad muy pequeña y con figuras de tresillos de negras que mantienen la poca tensión que queda.

The image shows a musical score for saxophone and piano. The score is divided into three sections, each highlighted with a colored box:

- Section 1 (Measures 1-4):** A red box highlights the saxophone part, which consists of a long, flowing melodic line with many slurs. The piano part is marked *pp*.
- Section 2 (Measures 5-8):** A blue box highlights the saxophone part, which continues the melodic line. The piano part is marked *pp*.
- Section 3 (Measures 9-12):** A red box highlights the saxophone part, which features a complex, rhythmic pattern. The piano part is marked *mf*.

The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Figura 44, Final de semiarticulación 2.3

Fuente. El presente estudio

Para finalizar esta tercera articulación y dar paso a lo que será un gran cambio de ambiente en la obra, tenemos la resolución de esta pequeña expansión que se ha venido desarrollando a lo largo de esta sección.

Esta última semiarticulación (figura 55) se mantiene en un pedal sobre la tonalidad de Do mayor en el acompañamiento, mientras las flautas y oboe realizan trinos en tónica y el vibrafono realiza apendices para darle variedad a este fragmento de amplificación, y de esta manera dar paso a la conclusión serena que realiza la melodía solista con una dinámica tenue y con un carácter de tranquilidad y conclusión, mientras el piano realiza una apendice, que sirve como eco de lo realizado por el vibrafono, contra melodía y para darle variedad a los cuatro últimos compases sobre Do mayor.

The image shows a musical score for saxophone, consisting of three systems of staves. The first system has a red box around the top two staves and a blue box around the bottom two staves. The second system has a red oval around a single staff. The third system has a blue box around the bottom two staves and a red oval around a single staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp'.

Figura 45, Final de Articulación 3

Fuente. El presente estudio

Comienza la cuarta articulación, (figura 56) esta vez con un cambio de carácter muy significativo, tanto en la tonalidad, métrica, dinámica, como en la densidad y peso orquestal.

Inicia sobre Sol menor, con un crescendo de los metales hacia el fortísimo, seguida de una

entrada anacrúsica en las maderas, que mas tarde le cede al piano, lo que será el motivo principal de esta sección, el cual consiste en una melodía bastante estática, pero muy rítmica, que cumple la función de estabilizar los pulsos, en conjunto con un refuerzo rítmico en la percusión, para el cambio 6/8 - 3/4. De esta manera se mantiene hasta el octavo compás, el cual lleva un crescendo similar al del comienzo, para finalizar la primera semiarticulación y darle paso al solista con un cierre de tresillos sobre los acordes de Sol y Re aumentados.

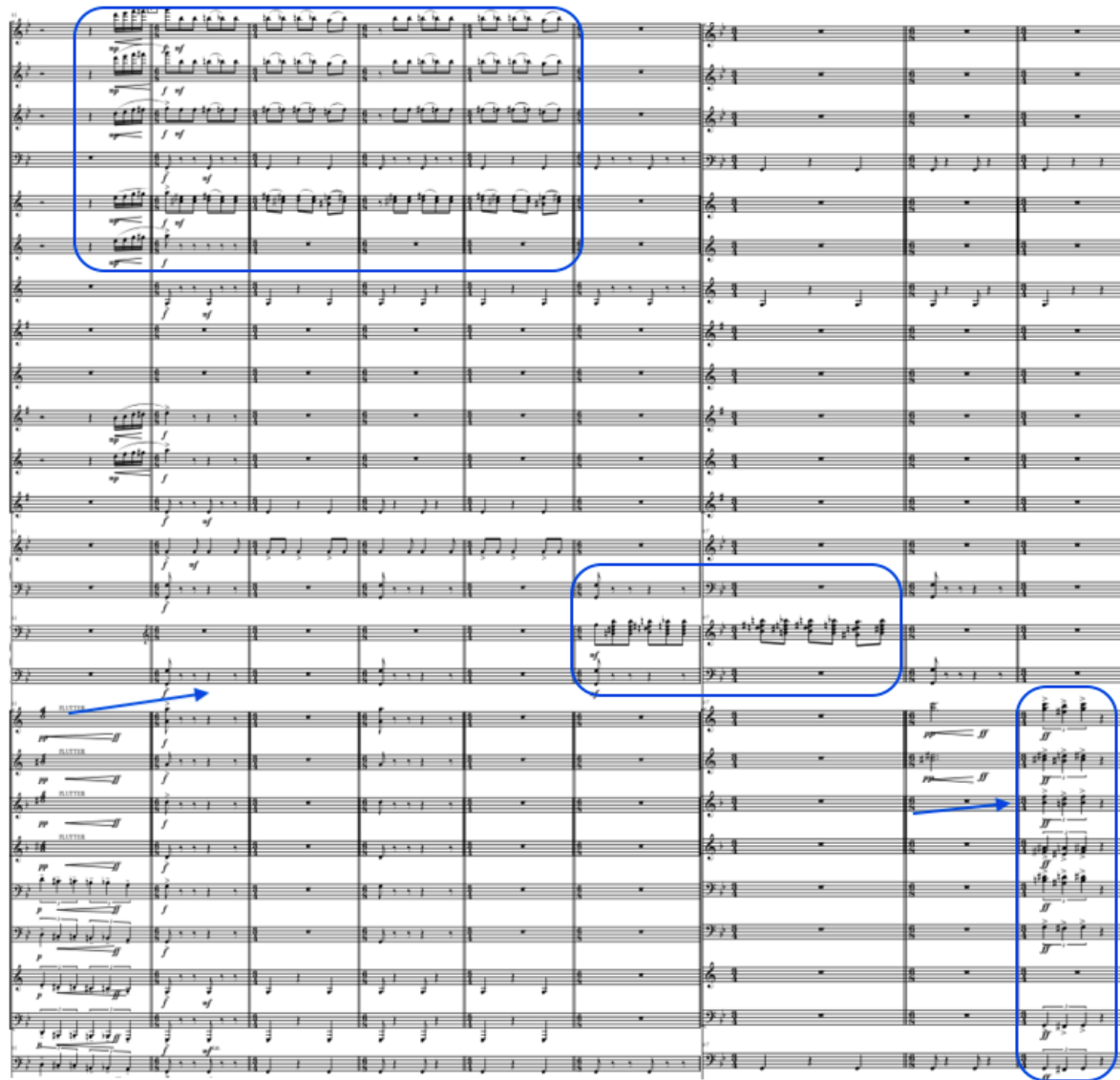


Figura 46, Inicio de la Articulación 4

Fuente. El presente estudio

La siguiente semiarticulación, (figura 57) inicia con la aparición de las voz principal, sobre una densidad casi nula, pues unicamente la acompaña un bajo ostinato sobre sol y la percusión con un diseño rítmico repetitivo que estabiliza los cambios 6/8 - 3/4, hasta el compás 9 dónde tiene una breve aparición las trompetas y cornos, quienes refuerzan el pequeño climax melódico, en conjunto con unas apoyaturas armónicas de las flautas y piccolo. Todo esto seguido de un descenso cromático en el compás 10, para resolver hacia una elipsis sobre Sol, que da paso a la siguiente semiarticulación.

The image shows a musical score for a saxophone recital. It features multiple staves for different instruments. A blue oval highlights a melodic line in the upper staves, and a blue arrow points from it to a lower staff. A red box highlights a specific melodic phrase in the upper staves. Another red box highlights a chordal structure in the lower staves. A red oval highlights a bass line at the bottom of the page.

Figura 47, Semiarticulación 2.4

Fuente. El presente estudio

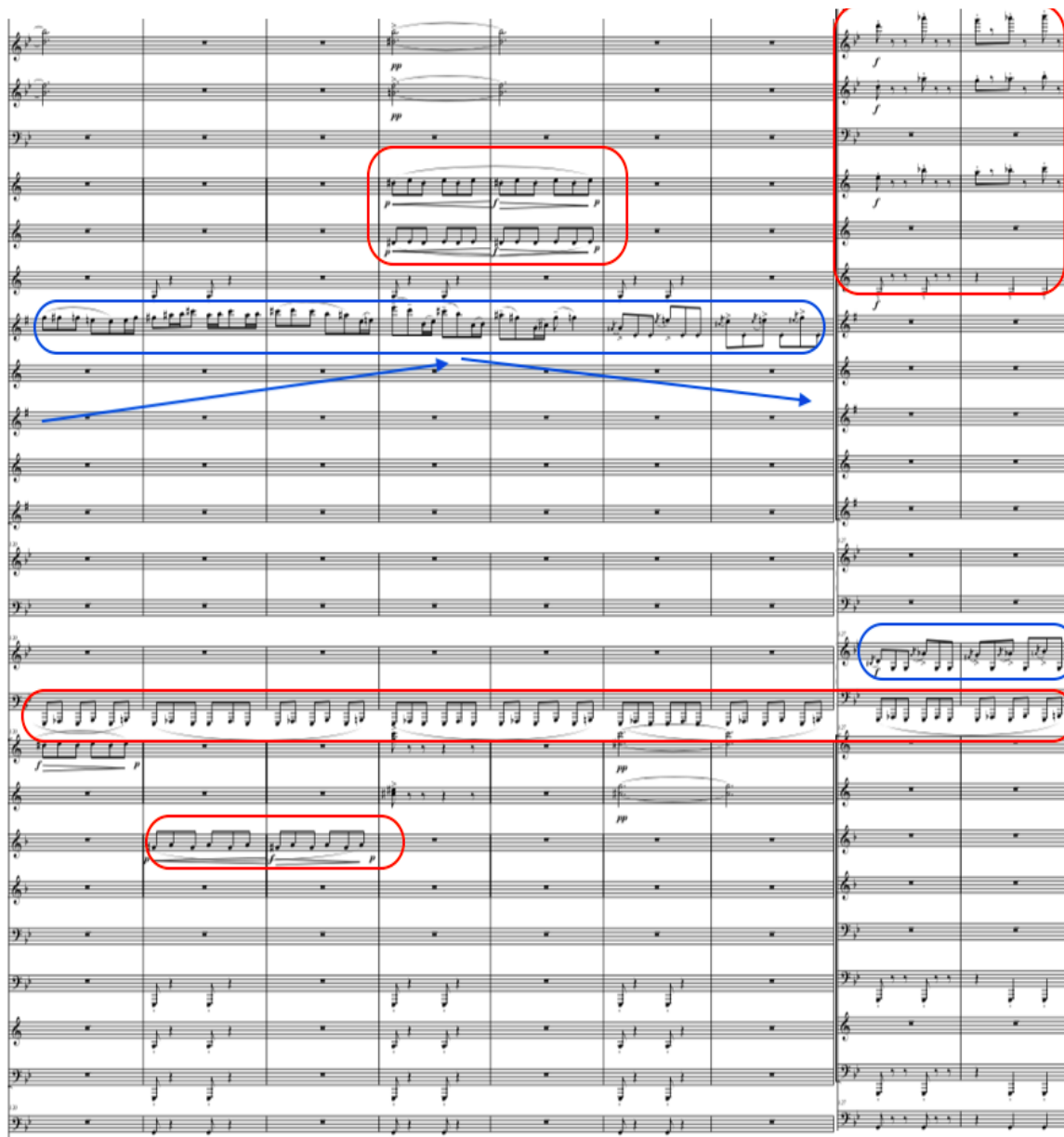
La siguiente articulación se mantiene con el desarrollo de la voz principal, pero esta vez acompañada del apoyo rítmico en la percusión y el piano, con pequeños apoyos de los metales y las maderas en los finales e inicios de frase de la melodía solista.

The image displays a musical score for saxophone and piano, illustrating a continuation of semi-articulation 2.4. The score is organized into three systems of staves. The first system features the saxophone melody in the upper staves, with a blue oval highlighting the initial phrase. The piano accompaniment is shown in the lower staves. The second system shows the piano accompaniment with a red oval highlighting the rhythmic support. The third system shows the saxophone melody continuing with a red oval highlighting the final phrase. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *mf*, and *ff*.

Figura 48, Continuación de Semiarticulación 2.4

Fuente. El presente estudio

El final de esta semiarticulación (figura 59) está protagonizada por el desarrollo y un pequeño punto climático de la melodía, la cual es reforzada nuevamente por la percusión y el mismo diseño rítmico del piano; esta vez aumentando un poco la densidad en el acompañamiento, el refuerzo de los finales de frase y el dicho punto climático, para posterior a eso, finalizar con una melodía ascendente en las maderas y el eco de la última frase del solista, en el piano.



The image displays a complex musical score for saxophone and piano. The score is organized into systems of staves. The saxophone part is written in the upper systems, while the piano accompaniment is in the lower systems. The score is annotated with several red and blue circles and arrows. A large blue oval highlights a melodic line in the saxophone part, with two blue arrows pointing from it to the right. A red oval highlights a rhythmic pattern in the piano part. Another red oval highlights a melodic phrase in the saxophone part. A third red oval highlights a rhythmic pattern in the piano part. The score includes dynamic markings such as *pp* and *f*, and various musical notations including notes, rests, and articulation marks.

Figura 49, Final Semiarticulación 2.4

Fuente. El presente estudio

La última semiarticulación (figura 60) de esta sección, inicia nuevamente con el solista desarrollando una melodía hecha de material temático de mucho de lo que se ha utilizado en esta sección, mientras sigue firme el acompañamiento ritmo-melódico del piano, y el soporte de los metales, a lo que esta vez se le suma una contramelodía ascendente de los cornos. Todo esto hasta el compás 8 donde aumenta notablemente la densidad orquestal con una nota *in crescendo* de los metales y una entrada anacrúsica de las maderas, similar a la del inicio de articulación, que resuelve a Sol, e inmediatamente es respondido por una especie de cadenza virtuosa *in crescendo* del solista.

A continuación, la respuesta está a cargo de la banda, quien responde con una melodía de maderas y trompetas en *ff*, lo cual determina la expansión final y punto climático de esta articulación, para posterior a eso, cerrar con un juego de tresillos de negra en melodía descendente, similar a lo de inicio de articulación, pero esta vez con un considerable aumento de densidad orquestal que resuelve a Do sostenido, por aproximación cromática.

The image displays a complex musical score for saxophone and piano. The score is organized into systems of staves. The saxophone part is written in the upper staves, and the piano accompaniment is in the lower staves. Several sections of the score are highlighted with colored boxes and arrows to indicate specific musical features or transitions:

- A red box highlights a melodic phrase in the saxophone part at the top right.
- A blue box highlights a piano accompaniment section on the right side.
- A large blue box encompasses a dense, fast-paced saxophone passage in the middle left, with two blue arrows pointing from it towards the right.
- A red box highlights a piano accompaniment section in the middle left.
- A red box highlights a saxophone melodic phrase in the middle right.
- A blue box highlights a piano accompaniment section at the bottom right.

Figura 50, Final de Articulación 4

Fuente. El presente estudio

La siguiente articulación (figura 61) maneja la misma línea que llevaba la anterior, con el mismo carácter, y con el mismo concepto.

Inicia con la melodía solista dibujando motivos que ya venía desarrollando en la anterior sección, acompañada del mismo acompañamiento rítmico en el piano, pero esta vez reforzado

por el clarinete bajo, el mismo bajo sobre los tiempos fuertes, y los ecos de final de frase que realizaba el piano, aunque esta vez se le adiciona un juego pregunta-respuesta entre el saxofón solista y las maderas. Todo sobre la tonalidad de Sol menor.

The image displays a page of a musical score for saxophone and piano. The score is written in G minor and features various dynamics and articulation markings. Key elements include:

- Red Circles:** Two red circles highlight specific passages. One is located in the upper right section of the score, and the other is in the lower right section.
- Red Lines:** A horizontal red line spans across the middle of the score, and another horizontal red line is located in the lower section.
- Blue Line:** A blue line highlights a passage in the lower section of the score.
- Annotations:** The score includes dynamic markings such as *pp*, *f*, and *pp*. There are also articulation markings and a section labeled "Quo ME TE" in the lower right.

Figura 51, Semiarticulación 1.5

Fuente. El presente estudio

Finaliza esta primera semiarticulación (figura 62) con la expansión de la melodía solista, su climax, y su respectiva resolución, la cual es acompañada de el mismo bajo sobre sol, acompañamiento rítmico del piano, respuesta de las flautas y contramelodía de cornos. Para resolver con una melodía descendente por terrazas y terminar en el inicio de la siguiente articulación (elipsis).

Figura 52, Final Semiarticulación 2.5

Fuente. El presente estudio

La siguiente semiarticulación (figura 63) concluye con la presente sección y con su concepto musical.

Inicia con la reexposición de la melodía estática de las maderas que se presentó al inicio de la articulación, pero esta vez con mayor densidad, y la adición de una melodía cromática asincopada ascendente en el Background, la cual se prolongará por 8 compases, mientras la melodía estática de las maderas aumenta en densidad.

A continuación se presenta una conducción con una melodía ascendente hacia el punto climático de esta articulación, el cual es protagonizado por la voz solista, para posterior a esto, proceder a la introversión paulatina por medio de un motivo asincopado, repartido entre las cañas, que da paso a la siguiente articulación sobre Fa menor, a la que se llega por aproximación cromática.

The image displays a complex musical score for saxophone, consisting of multiple staves. The score is annotated with several colored boxes and arrows:

- Blue boxes:** Several boxes highlight specific passages, including a large one at the top left, a smaller one at the top right, and others scattered throughout the score.
- Red boxes:** Two boxes highlight passages in the lower half of the score, one on the left and one on the right.
- Cyan box:** A box highlights a passage in the middle of the score, with a blue arrow pointing to it from the left.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The annotations appear to be highlighting specific technical or interpretive challenges or focal points within the piece.

Figura 53, Final de articulación 5

Fuente. El presente estudio

Continúa la siguiente articulación sobre Fa menor con un “lento amoroso” a manera de introducción para el solista, y sobre un motivo repetitivo de segunda menor descendente, el cual exponen los clarinetes, y poco a poco lo refuerzan más instrumentos, hasta que en el cuarto compás aparece una especie de puente conector hecho con una melodía ondulada, y logrando de esta manera crear una gran expansión, la cual finaliza con la resolución de la melodía reiterativa de las cañas, a una redonda en trinos sobre Fa menor, y posterior a eso, una melodía descendente en altura y dinámica, por parte del Background.

The image displays a musical score for a piece titled "Lento Amoroso (Op. 70, No. 3)". The score is written for a saxophone soloist and a background ensemble. The tempo is marked "Lento Amoroso" and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system shows the saxophone solo line and the background ensemble. The second system shows the saxophone solo line and the background ensemble. The score is annotated with blue circles and arrows highlighting specific musical elements. The first system shows a saxophone solo line starting with a circled phrase, followed by a circled phrase in the background ensemble. The second system shows a saxophone solo line with a circled phrase, followed by a circled phrase in the background ensemble. A blue arrow points from the end of the second system to the beginning of the third system. The score includes dynamic markings such as "pp", "mf", and "f".

Figura 54, Semiarticulación 1.6

Fuente. El presente estudio

La segunda semiarticulación inicia con la aparición del solista, que esta vez ha cambiado de timbre y registro, gracias al saxofón tenor. La melodía con la que comienza es mucho más calmada y cantabile que la de la anterior articulación, además es apoyada por un background de 4 instrumentos, y el refuerzo opcional del saxofon tenor 1. (figura 65)

Figura 55, Semiarticulación 2.6

Fuente. El presente estudio

Finaliza dicha semiarticulación (figura 66) con el desarrollo de la melodía principal casi *a capella*, durante ocho compases, hasta que mediante una pequeña conexión de nota larga en descenso de los metales y saxofones, se da paso a la imitación de la melodía original, por parte de las flautas, con un inicio anacrúsico y con una pequeña variación en la resolución, mientras el solista y los cornos, realizan algunas contramelodías para dejar finalizar esta semiarticulación a cargo de la variación melódica de las maderas, sobre la dominante de la tonalidad madre, Fa menor.

The image displays a page of a musical score for a saxophone recital, page 137. The score is arranged in two columns of staves. The left column contains the main body of the score, while the right column contains a section titled 'Final semiarticulación 2.6'. Three specific passages are highlighted with colored boxes: a blue box on the left side, a blue box at the top right, and two red boxes on the right side. The music includes various notes, rests, and articulation marks.

Figura 56, Final semiarticulación 2.6

Fuente. El presente estudio

La siguiente semiarticulación, (figura 67) inicia con la misma melodía que ha venido desarrollando el solista a lo largo de la articulación, pero esta vez acompañada de una apendice del vibrafono, y un Background armónico de las flautas y oboe durante 6 compases, donde la melodía experimenta una leve variación protagonizada por la implementación de glisandos ascendentes y apoyada por un acompañamiento ritmo-armónico por parte de los metales mas graves. Todo esto durante 4 compases, donde inicia la frase consecuente con pequeñas variaciones en relación a la anterior, esta vez enriquecida por una contramelodía de las flautas y oboe, mientras se apoyan en un Background armónico muy estático y terminando sobre la Dominante, nuevamente.

The image shows a complex musical score with multiple staves. A red box highlights a melodic phrase in the upper staves, and a blue box highlights a corresponding phrase in the lower staves. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'p'.

Figura 57, Semiarticulación 3.6

Fuente. El presente estudio

La siguiente semiarticulación (figura 68) tiene un inicio anacrúsico a cargo de las maderas, quienes llevan esta vez la melodía complementada por los cornos, mientras el solista realiza una virtuosa contramelodía de 5 compases, hasta que por fin se resuelve el tema sobre Sol mayor, y es terminado por medio de una amplificación de cuatro compases.

Figura 58, Semiarticulación 4.6

Fuente. El presente estudio

Finaliza esta sección en La bemol menor, con una pequeña semiarticulación que tiene la función de amplificación, pues no presenta significantes cambios en la melodía, es mas, el solista desaparece y deja esta pequeña resolución a cargo de un diseño reiterativo a cargo del piano y/o arpa, el clarinete y las flautas que funciona como efecto tímbrico, mientras el Background es netamente armónico, y la fluidez la brinda unicamente el cambio de armonía y dinámica.

The image displays a page of a musical score, likely for a saxophone and piano. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of multiple staves. The saxophone part is in the upper system, and the piano accompaniment is in the lower system. The score is divided into measures by vertical bar lines. There are three blue annotations: a horizontal oval around a saxophone line in the first system, a horizontal oval around a piano line in the second system, and a horizontal oval around a piano line in the third system. A red diagonal line is visible on the right side of the score, near the end of the first system.

Figura 59, Final de articulación 6

Fuente. El presente estudio

Finalmente acaba esta obra y con este final aparece el punto culminante, y aunque en el transcurso existieron varios puntos realmente climáticos, es aquí donde se acumula la mayor tensión y expansión de la obra.

Inicia esta última articulación sobre Do mayor, con una notable importancia en el timpani, quien se encarga de mostrar un poco el carácter explosivo de la nueva sección. Seguido a esto, en el compás 3, mientras el timpani define un diseño rítmico que se mantendrá a lo largo de la primera semiarticulación, aparece una estática melodía en textura homofónica por parte del fagote y los metales mas graves.

De esta manera se empieza a expandir la tensión hasta el compás noveno con anacrusa, dónde inicia un considerable enriquecimiento de la densidad y textura polifónica de esta sección, sobre una dinamica muy fuerte. Así se mantendrá hasta el compás 14 dónde aparece el solista en conjunto con el clarinete bajo y los metales, para de esta manera abrir paso a la expansión mas grande de la obra.

The image displays a page of a musical score for saxophone, page 142, titled 'RECITAL INTERPRETATIVO DE SAXOFÓN'. The score is written for multiple instruments, likely saxophones and piano, as indicated by the various staves and clefs. The music is in a complex, rhythmic style, featuring many sixteenth and thirty-second notes. A red box highlights a section at the top of the page, and several blue boxes highlight other sections throughout the score, indicating specific points of interest or analysis. The score is arranged in a standard musical notation format with multiple systems of staves.

Figura 60, Inicio de punto culminante

Fuente. El presente estudio

La segunda semiarticulación de esta sección, es en realidad el inicio de la expansión definitiva del punto culminante.

En contraste con la anterior semiarticulación, en esta se destaca la poca densidad, y el protagonismo omnipresente de la voz solista, la cual desarrolla una melodía con material temático expuesto a lo largo de toda la obra, acompañada de una contramelodía de apéndice en el vibrafono, un bajo sencillo sobre los tiempos fuertes, y al final, un crescendo de dinámica y densidad que funciona como elipsis para abrir paso a el punto culminante.

The image displays a complex musical score for a saxophone recital, consisting of multiple staves. The score is divided into two main sections. The upper section is enclosed in a blue rectangular box, and the lower section is enclosed in a red rectangular box. Both sections feature intricate melodic lines with various articulations and dynamics. Blue arrows point to specific notes in both sections, highlighting key moments. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is presented in a standard musical notation format with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

Figura 61. Semiarticulación 2 del punto culminante

Fuente. El presente estudio

Si bien no existe dentro de esta obra un punto culminante específico, que se define en una semi frase o frase; se podría decir que en esta semiarticulación, la obra alcanza la expansión máxima.

Inicia sobre una dinámica fuerte con una densidad relativamente amplia, y con la melodía a cargo de las maderas pero con un tema determinante en los graves y el timpani, que compensan el balance y brindan una gran fuerza que funciona como apertura para la aguda y energética melodía del solista en el compás 5, donde el Background ritmo-armónico funciona como un punto de apoyo en cada compás, para la melodía principal.

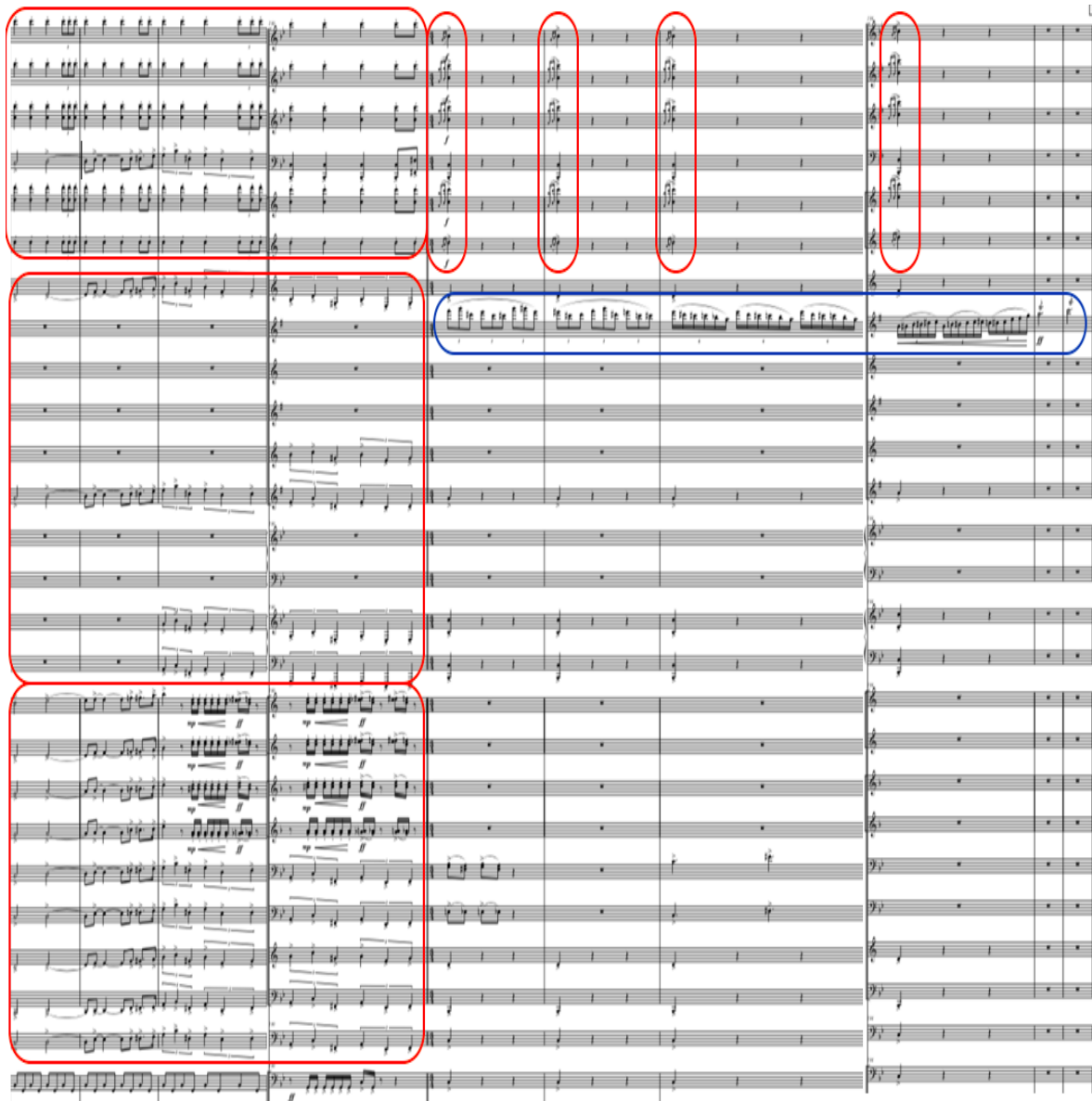
The image shows a page of a musical score for saxophone. The score is written on multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and several individual staves. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score is annotated with red and blue circles. Red circles highlight specific rhythmic patterns in the upper staves, particularly in the first system and the beginning of the second system. A blue circle highlights a complex, fast-paced melodic line in the saxophone part, spanning across the second and third systems. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte).

Figura 62, Semiarticulación 3 del punto culminante

Fuente. El presente estudio

Finalmente termina la obra con una gran introversión en la ultima semiarticulación, a cargo de la banda. Con las maderas realizando el mismo Background incisivo sobre los primeros pulsos, mientras responden los metales durante cuatro compases, para resolver con la reiteración del acorde Do omit, y finalizar con dos calderones sobre los acordes de Mi dominante y La dominante.

Cuando parecía haber terminado una parcial resolución, aparece el solista con una melodía bastante quebrada y caótica, y un final explosivo de toda la banda en fortísimo, sobre Do menor y apoyaturas armónicas.

The image displays a complex musical score for a band, consisting of multiple staves for woodwinds, brass, and percussion. The score is annotated with several red and blue boxes. Red boxes highlight specific rhythmic patterns and chordal structures in the woodwind and brass parts, particularly in the first and second systems. Blue boxes highlight melodic lines in the saxophone parts, notably in the third and fourth systems. The score concludes with a powerful, fortissimo (ff) section, indicated by the 'ff' dynamic marking, featuring dense textures and complex rhythms.

Figura 63, Final Back Home

Fuente. El presente estudio

6.3.2 Estudio del comportamiento e interrelación de las articulaciones y semiarticulaciones entre si, para definir la estructura de la obra

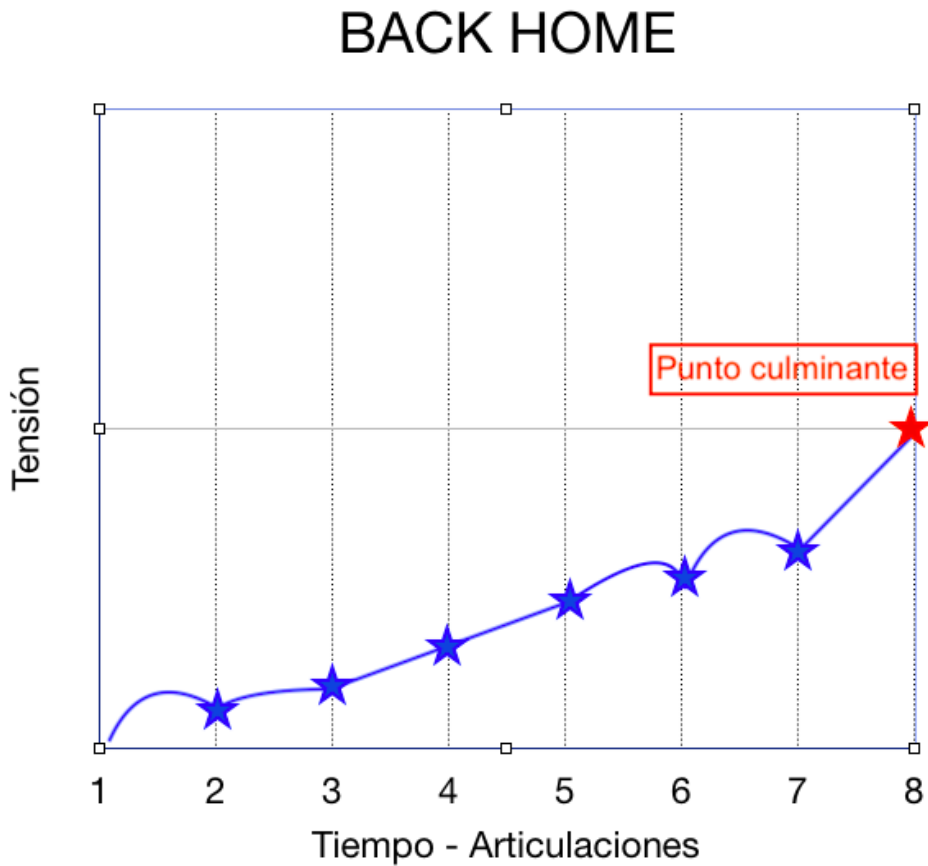


Figura 64, Gráfica estructural Back Home

Fuente. El presente estudio

Nuevamente aparece la versatilidad como fenómeno indefectible, en la medida de que este tipo de pieza, de entrada exige al interprete la capacidad de adaptación a un formato de tal magnitud, además debe tener plena conciencia de la importancia de cada instrumento, la relatividad de las dinámicas, el concepto claro de los ambientes que generan cada sección, el dominio del saxofón tenor, el acercamiento al jazz, por los elementos compositivos que son utilizados, y la comprensión del fenómeno de música programática que es latente en la presente obra.

6.4 Navitae – Santiago Apráez Bucheli

6.4.1 Búsqueda del punto culminante y determinación de las articulaciones

La presente es una obra electroacústica, hecha a partir de la creación y manipulación electrónica de los sonidos, el uso constante de noise, y los efectos sonoros tanto naturales como artificiales.

Por otra parte, la obra posee características de música programática, ya que pretende evocar imágenes, situaciones, y la creación de una historia en la percepción del oyente.

Navitae es un juego de palabras provenientes del latín. “Navis” que significa Nave o embarcación, y “Vitae” que se traduce como vida.

La obra procura narrar el viaje de una nave que zarpa hacia un ignoto lugar, y cuando logra llegar, se encuentra con situaciones hostiles y atemorizantes, que ponen a prueba las capacidades del explorador.

Dicho viaje es de cierto modo una especie de metáfora o analogía de la vida. El ser humano está expuesto a constantes viajes a lo desconocido, está obligado a explorar nuevas situaciones, nuevos lugares, nuevas personas, e incluso nuevas facetas de su propio ser. En esa exploración, las personas se pueden encontrar con momentos realmente traumáticos y difíciles de afrontar, que para bien o para mal, significan aprendizaje, cambio y crecimiento para el espíritu.

Navitae es un llamado a la exploración, un llamado a lo desconocido.

Inicia con la pista sonora en una especie de glisando tímbrico, para dar paso en el segundo 7 al saxofón, quien comienza según las indicaciones del compositor, produciendo netamente el sonido de aire, el cual es manipulado mediante el input y activando los efectos de Ableton Live: Ethereal canyon, warning y Jamaica Plains. De esta manera se realiza la primera semiarticulación que evoca la respiración nerviosa y la preparación del piloto.

La segunda semiarticulación, que esta vez inicia en el segundo 37, comienza con un cambio de ambiente en la pista y la producción de slap en el saxofón, el cual es destacado por el delay de Ethereal canyon, para producir el efecto de ruidos de ajustes técnicos en la nave.

Finaliza la primera articulación (figura 75) con las figuras ritmicas lentas que realiza el saxofón, apoyadas por el delay y un nuevo efecto de Synth, que aluden al transcurso del viaje de ida, muy calmado y expectante de lo que vendra.

Alto sax

Navitae

Para saxofon y ableton live

Santiago Apraez

The musical score for Alto Saxophone, titled "Navitae" by Santiago Apraez, is presented in three systems. The first system, labeled "Aire" and "Perturbacion de input", shows a melodic line with a blue box highlighting the "Primera semiarticulación" starting at 7 seconds. The second system, labeled "Et-war-jam" and "Eth-war-jam-syn", shows a more rhythmic and complex line with a blue box highlighting the "Segunda semiarticulación" starting at 37 seconds. The third system, labeled "Eth" and "Eth-Syn", shows a line with specific time markers (1'7'', 1'14'', 1'23'', 1'30'', 1'35'', 1'39'') and a blue box highlighting the "Tercera semiarticulación".

Figura 65, Articulación 1 Navitae

Fuente. El presente estudio

La segunda articulación (figura 76) inicia con un cambio de carácter, pues en esta parte el explorador ya ha llegado al lugar desconocido y empieza a llenarse de nervios y temor.

El saxofón empieza con glissandos ascendentes y figuras rápidas que evocan la ansiedad y fatiga que siente el explorador, a parte de eso, la pista realiza constantes crescendos y ruidos agudos que aumentan la tensión, seguido de glissandos muy largos y bajo la influencia del delay en el saxofón, para finalizar la primera semiarticulación de esta sección, con un crescendo y trino hasta el minuto 2 con 27 segundos.

La siguiente semiarticulación inicia con una gran disminución de tensión en la pista, y el saxofón realizando la escala disminuida de Re sostenido, adornada por notas pedales en figuras rápidas pero repetitivas. En el minuto 3 con 6 segundos, aparece un silencio inminente, que es rellenado por el saxofón utilizando intervalos muy quebrados, sobre todo de cuarta aumentada y septima mayor, para producir tensión melódica y aludir de esta manera a las situaciones hostiles con las que se esta enfrentando el explorador.

Continua el final de esta articulación con la expansión a manera de esquema, primero la escala disminuida, seguida de silencios en la pista que son rellenados en el minuto 3 con 14 segundos por una escala hibrida descendente, compuesta por el primer tetracordio menor y el segundo de frigio flamenco, y en el minuto 3 con 30 segundos, por secuencias de intervalos de septima, de manera ascendente; para finalizar con glissando descendente y ascendente con trino. Generando de esta manera, la sensación de expansión máxima.

Figura 66, Articulación 2

Fuente. El presente estudio

La siguiente articulación, (figura 77) que por cierto es muy corta, posee un cambio absoluto de intención, y una gran disminución de la tensión. Inicia con un silencio en el saxofón, donde el protagonismo es en este caso de un sonido suspendido en la pista, acompañado de ruidos agudos y punsantes que varían en cuestiones de paneo.

La siguiente semiarticulación es una pequeña melodía del saxofón sobre E frigio, acompañado de los efectos de Ethereal canyon y warning, además de recursos como la variación de timbres sobre la nota Do, un slap que da paso a una pequeña actuación de la pista y finaliza con un altissimo y glissando descendente.

Todo eso hace referencia a el momento reflexivo que experimenta el explorador, después de haber vivido todas esas situaciones caóticas en aquel lugar desconocido.

Figura 67, Articulación 3

Fuente. El presente estudio

Inicia la última articulación y con ella el punto culminante, (figura 78) la cual narra el viaje de regreso, que a diferencia del anterior, este no es tan calmado, pues la nave se encuentra con problemas mecánicos, el explorador no tiene la misma serenidad, está completamente desestabilizado y jamás será el mismo.

Comienza la primera semiarticulación con un silencio en el saxofón, donde la pista esboza un motivo sobre E frigio real, que más tarde será desarrollado.

En el minuto 5 con 2 segundos, inicia la segunda semiarticulación, dónde el saxofón realiza los mismos efectos de aire que hizo en el inicio, con el animo de aludir a la preparación pre-viaje.

Continúa la semiarticulación número 3 y es aquí donde se empieza a gestar la expansión final, el punto culminante. El saxofón realiza un eco del motivo frigio que ejecuta el organo de fondo, y poco a poco lo varía, aumentando su velocidad, y efectos, mientras el organo en la pista aumenta su intensidad hasta el minuto 5 con 50, dónde termina el saxofón sobre un gran trino.

Finalizando, aparece el momento cúspide de la tensión, ya que mientras el organo realiza variaciones del motivo inicial, mediante escalas y arpeggios descendentes, el saxofón acumula tensión con un diseño repetitivo de la nota La, en alternancia con cuartos de tono y pequeños glisandos ascendentes. Todo esto sobre efectos electrónicos de mucha intensidad.

Por último, se termina la obra con un gran glisando descendente, que desemboca a una nota muy prolongada, sobre Re, y la pista imita el ruido de una nave averiada y recién aterrizada.

Primera semiarticulación

Segunda semiarticulación

Tercera semiarticulación

Punto culminante

Quinta semiarticulación

Aire
Perturbacion de input

Eth-war-jam

Eth

Eth-war

Eth-war-jam

Eth

Eth-jam

Eth-war-jam-syn

Eth

Figura 68, Punto culminante

Fuente. El presente estudio

6.4.2 Estudio del comportamiento e interrelación de las articulaciones y semiarticulaciones entre si, para definir la estructura de la obra

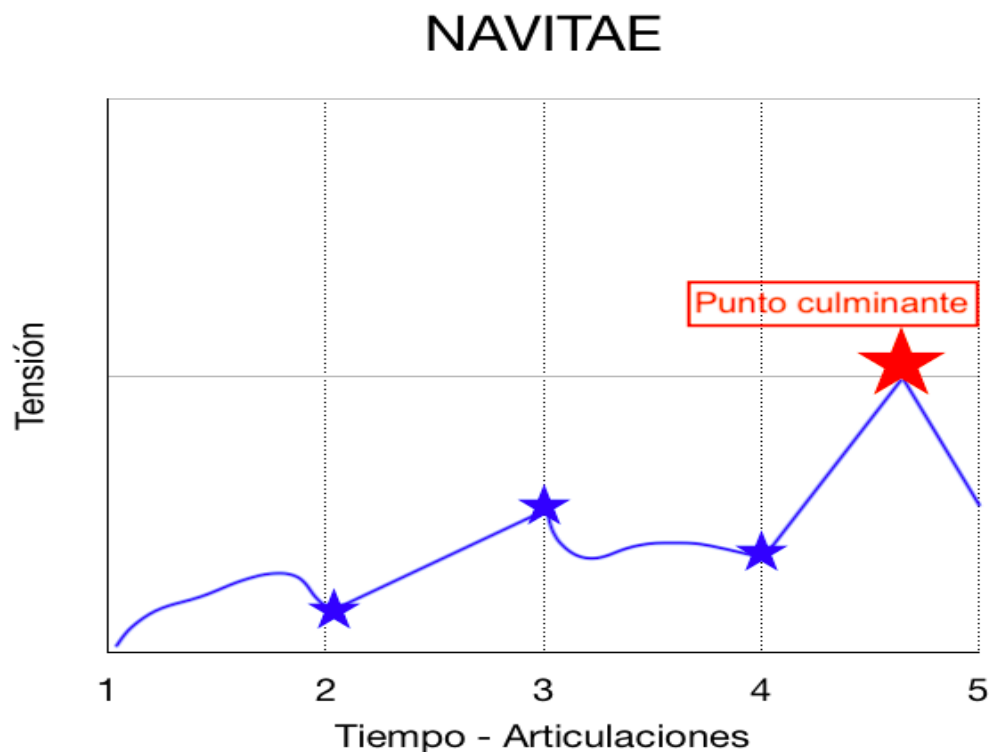


Figura 69, Gráfica estructural Navitae

Fuente. El presente estudio

La necesidad de la cualidad de versátil, es indispensable en este caso.

No se puede abordar una obra de este tipo sin tener conocimientos de informática musical, instrumentos electrónicos y electroacústica. Por otro lado, las cualidades técnicas involucran nuevamente el dominio de la técnica extendida; y por último, en cuestiones interpretativas, es necesaria la comprensión conceptual que exige el carácter programático de la obra, y la utilización de diversos timbres que contribuyan al objetivo específico de cada sección musical.

6.5 Concerto pour saxophone et orchestre – Pierre Max Dubois

6.5.1 Busqueda del punto culminante y determinación de las articulaciones

Aunque para el análisis fenomenológico, no es imperativo el entendimiento de la forma desde el concepto tradicional, se decidió adjuntar un esquema formal con la intención de generar una imagen mas objetiva del concierto.

Tabla 3.

Forma Concerto

ALLEGRO			SARABANDE		RONDÓ							
Introducción	A	A'	Forma Libre		Forma sonata	A		B		A'		
			Cadenza	a	b	Forma Rondo	A	B	A	C		
Parte a	Parte b	Desarrollo										

Fuente. El presente estudio

Para el presente análisis se tomara en cuenta tanto la reducción a piano, como la versión para banda de esta obra.

El primer movimiento inicia con una introducción de carácter “lento expresivo”, donde el compositor pide la característica de recitativo, lo que deja en claro la intensidad de libertad que posee el solista al inicio de la obra.

La primera semiarticulación (figura 80) esta conformada por una serie de frases con intervalos muy quebrados, que ponen a prueba la flexibilidad del solista, además de melodías onduladas bastante expresivas que estan llenas de arpeggios y escalas cromáticas. De esta manera se

construye en corto tiempo una gran curva de expansión que acaba con un diminuendo, para dar paso a la siguiente semiarticulación.

The image displays a musical score for Saxophone Alto and Piano. The Saxophone Alto part is written in treble clef and is marked "Lento espressivo (♩ = 58)" and "f recitativo". The Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs) and is also marked "Lento espressivo (♩ = 58)". The score shows a melodic line for the saxophone and a piano accompaniment with a pedal point in the left hand.

Figura 70, Inicio Concerto

Fuente. El presente estudio

La siguiente semiarticulación y última parte de la introducción (figura 81) posee una reexposición de los motivos introductorios, pero esta vez acompañados del piano, quien inicia sobre un pedal en La, durante 5 compases, y mientras el pedal continúa, aparecen acordes mayores que ascienden cromáticamente, y la melodía empieza a crecer en dinámica, registro y velocidad.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a saxophone staff (top) and a piano staff (bottom). The saxophone staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The piano staff starts with a grand staff (treble and bass clefs) and a dynamic marking of *pp*. The second system continues the notation, with the piano staff showing a dynamic marking of *pp* and performance instructions: *poco*, *a*, *poco*, and *accel.*

Figura 71, Inicio Semiarticulación 2

Fuente. El presente estudio

The image displays three systems of musical notation. The first system features a saxophone staff and a piano staff. The saxophone staff includes performance instructions: *poco*, *a*, *poco*, *sempre*, and *cresc.*. The piano staff has a *cresc.* marking. The second system shows a circled section in the saxophone staff with dynamic markings *p* and *f*. The third system continues the musical notation across both staves.

Figura 72, Final de la segunda articulación

Fuente. El presente estudio

Por último, los acordes del acompañamiento que ascendieron cromáticamente resuelven a La bemol mayor y la melodía empieza a descender gradualmente, cuando ha alcanzado su máxima expansión.

Después de esa gran expansión desarrollada por la introducción, continua la tercera semiarticulación con la cadenza, la cual retoma motivos del inicio, como las semicorcheas de la melodía ondulada y los inicio de frase con silencio, para posterior a eso, empezar a evolucionar por medio de virtuosos arpeggios sobre la progresión de Am9, Dm13, Am9, E7 y resolver a Ab por aproximación cromática (tonalidad real).

Figura 73, Semiarticulación 3

Fuente. El presente estudio

Continua la cadenza con la evocación de un motivo que aparece en la segunda semiarticulación del allegro, solo que una octava mas abajo y con el desarrollo que termina en los arpeggios de Db7 (real) y finaliza con un salto de cuarta ascendente.

The image displays three staves of musical notation for saxophone. The top staff features a single melodic line with a blue slur encompassing the entire phrase. It begins with the dynamic marking *f sostenuto* and ends with *fp*. The middle staff contains a more intricate passage with multiple slurs and dynamic markings, including *p* and *9*. The bottom staff shows a simpler melodic line with a slur and a *7* marking.

Figura 74, Semiarticulación 4

Fuente. El presente estudio

Por último, finaliza la primera articulación (figura 85) con la alusión de un motivo de la sarabande, al cual se llega por una escala ascendente de F#m (real), y con la dinámica de “piano simplice”, para posterior a eso desarrollar la melodía con un crescendo, la inclusión de secuencias de cuartas y quintas en la progresión Am, E y Bb7, y por último una melodía muy quebrada y tensionante, que resuelve en un calderon, a Fa mayor (tonalidad real).

Figura 75, Final de la primera Articulación

Fuente. El presente estudio

Avanza la siguiente articulación con la inmersión al Allegro, en dos cuartos, dónde el solista inicia exponiendo el tema A de este movimiento, si se lo quiere llamar así, acompañado de un Background ritmo armónico sobre un bajo ostinato en Fa# y respuestas de acordes cuartales. Así pues, continua con su desarrollo, y en el noveno compás, el tema es retomado, pero esta vez por el acompañamiento, mientras el saxofón responde con pequeñas melodías onduladas en función de apéndice. Por último, finaliza esta primera semiarticulación, (figura 86) con el anuncio de un motivo que será recurrente en el transcurso de este movimiento, acompañado de acordes que se mueven por grado conjunto hasta resolver a Si menor y finalizar con un cambio de compás y melodías, ascendentes, en Tutti, con resolución hacia el piano.

The image shows a musical score for saxophone and piano. The top system is labeled '3 Allegro (♩ = 132)' and '(leggero)'. The saxophone part is circled in blue and labeled 'Tema a'. The piano accompaniment is marked 'staccato' and 'pp'. The middle system is labeled '4' and features a red oval around a saxophone phrase and a blue oval around a piano phrase. The bottom system is marked 'simile' and includes the text 'motivo importante' in blue, with a blue arrow pointing to a saxophone phrase. Chord symbols 'D', 'Db', 'C#m', and 'Bm' are written below the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and phrasing slurs.

Figura 76, Semiarticulación 1.2

Fuente. El presente estudio

Inicia la siguiente semiarticulación con lo que será la frase b, una melodía estructurada en cuatro compases, ejecutada en primer lugar por el acompañamiento, mientras la textura polifónica realiza melodías de apéndice. A continuación entra el solista, realizando una especie de canon de la melodía anteriormente expuesta, mientras el Background continúa con la misma textura, pero esta vez aplicando los principios de desarrollo a la frase b. Lo que da paso a un pequeño puente de bajo pedal, y figuras rápidas de apéndice, para que el saxofón solista vuelva a tener el protagonismo.

The image shows a musical score for saxophone and piano accompaniment, divided into four systems. The first system is labeled "Frase b" and features a blue oval highlighting the saxophone line. The second system has a blue oval around the saxophone line and a red rectangle around the piano accompaniment. The third system also has a blue oval around the saxophone line and a red rectangle around the piano accompaniment. The fourth system is labeled "Puente" and has a blue rectangle around the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 77, Semiarticulación 2.2

Fuente. El presente estudio

Para finalizar esta semiarticulación, se emplea un juego pregunta-respuesta, dónde inicia el saxofón con melodías agitadas sobre piano subito, que generan una constante tensión, para despues responder el acompañamiento con una melodía igual de agitada, pero de manera ascendente. Continua una vez mas el saxofón, esta vez con movimiento contrario a la respuesta del acompañamiento, el que responde de la misma manera, generando asi una especie de gran melodía ondulada, y por último, desciende el saxofón, con un gran climax de registro y dinámica, al que responde el forte del Background, continuando la bajada de la melodía y

completado con un movimiento contrario por las demás voces, que resuelven a un fortísimo en final masculino sobre una elipsis, que da paso a la siguiente semiarticulación.

The image displays five systems of musical notation for saxophone and piano. Each system consists of a saxophone staff and a piano staff. The saxophone part features melodic lines with various articulations and dynamics. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and rhythmic patterns. Key annotations include 'ff energico' in the first system, 'simile' in the second, 'ppp sul' and 'staccato' in the third, and 'pp' in the fourth. Blue circles highlight specific melodic phrases in the saxophone part, while red circles highlight specific chordal textures in the piano accompaniment. The score concludes with a final system showing a resolution to a fortissimo dynamic.

Figura 78, Final Semiarticulación 2.2

Fuente. El presente estudio

Continúa la tercera semiarticulación (figura 89) con el mismo juego de pregunta-respuesta, pero esta vez, mucho más corto, y utilizando motivos de la frase A, para poco a poco difuminar la

tensión acumulada, mediante decrescendo y la pérdida paulatina de densidad, hasta terminar en La, sobre dinámica de *pp*, y una amplificación sobre un ostinato en el bajo.

The image displays a musical score for saxophone and piano. The score is annotated with various markings to highlight specific musical elements:

- Blue Circles:** Highlight specific notes in the saxophone line across multiple systems.
- Red Circles:** Highlight specific chords or notes in the piano accompaniment.
- Blue Boxes:** Enclose phrases in the saxophone line, with the label "Motivo frase a" written in blue text next to them.
- Red Boxes:** Enclose chords in the piano accompaniment.
- Blue Arrows:** Indicate connections or transitions between different parts of the score, such as from the piano accompaniment of one system to the saxophone line of another.
- Red Line:** A horizontal red line is drawn under the bass line of the piano accompaniment in the final system.
- Dynamic Markings:** The score includes markings such as "en diminuant" and "pp" (pianissimo).
- Measure Numbers:** The score is marked with measure numbers 10 and 11.

Figura 79, Semiarticulación 3.2

Fuente. El presente estudio

Finaliza esta segunda articulación, con la implementación de un nuevo material temático por parte del saxofón sobre una dinámica muy sutil, el cual es constantemente complementado por el acompañamiento, siguiendo el ya utilizado juego de pregunta-respuesta, hasta el número 14 de ensayo, donde tras un gran diminuendo, el saxofón realiza una melodía sobre *pp*, mientras el acompañamiento reexpone el tema A mediante el recurso de la aumentación, y con una densidad mucho mayor, lo que le da sensación de poca fluidez. Por último, el saxofón retoma el puente comunicador ya utilizado en la primera semiarticulación, pero esta vez sin cambio de métrica.

The image shows a musical score for saxophone and piano, measures 12 through 18. The score is annotated with various markings:

- Measure 12: A blue box highlights the saxophone part.
- Measures 13-14: Red boxes highlight the piano accompaniment.
- Measure 14: A blue line labeled "Aumentación" points to the piano part.
- Measure 15: A blue line labeled "puente" points to the saxophone part.
- Measure 16: A red oval highlights the piano part.
- The word "staccato" is written below measure 16.

Figura 80, Final Segunda Articulación

Fuente. El presente estudio

La siguiente articulación, y final de movimiento, inicia con la reexposición, o A' a cargo del piano, al igual que las respuestas del saxofón a manera de apéndice, el mismo motivo de corcheas y finaliza con un puente, esta vez más extenso, que sirve de comunicación para la siguiente sección.

The image displays a musical score for saxophone and piano. It is divided into three systems. The first system shows the piano accompaniment with a saxophone line above it. The second system continues the piano accompaniment and saxophone line, with dynamic markings like 'p', 'f', and 'diminu'. The third system is labeled 'ENCORE' and shows a short piano accompaniment piece.

Figura 81, Semiarticulación 1.3

Fuente. El presente estudio

La siguiente semiarticulación (figura 93) es la reexposición casi exacta de A, por eso es pensada formalmente como A', y posee la función de continuar con el proceso de expansión, con unas pequeñas variaciones en la idea original, pero al fin y al cabo llevando la tensión hacia un gran punto.

Finaliza con el juego de pregunta-respuesta, esta vez mas reducido, y con la resolución mediante escala descendente hacia un final masculino en elipsis de la próxima sección.

Frase b

The image displays a musical score for saxophone and piano. The saxophone part is written in a single staff, and the piano accompaniment is in two staves. The score is annotated with several blue circles and a red circle. The first blue circle highlights a phrase in the saxophone part, labeled 'Frase b'. A second blue circle highlights a phrase in the piano part, marked with a circled '17'. A third blue circle highlights a phrase in the piano part, marked with a circled '19'. A red circle highlights a phrase in the piano part, marked with a circled '18'. The piano part includes markings such as 'ppp', 'ff vigoroso simile', and 'sempre ff'. The score concludes with a final chord in the piano part.

Figura 82, Semiarticulación 2.3

Fuente. El presente estudio

Por último, finaliza la tercera articulación con el ya recurrente recurso pregunta-respuesta, que hace parte de la reexposición, seguidamente, el desarrollo del motivo de la frase A, y culmina con un puente de melodía ascendente y bajo pedal sobre E, que conduce a la parte climática de este movimiento.

The image displays a musical score for saxophone and piano, divided into four systems. The first system shows a saxophone line with a blue oval highlighting a melodic phrase and four red circles highlighting specific notes in the piano accompaniment. The second system features a piano part with two blue ovals highlighting melodic phrases and the instruction "en diminuant" appearing twice. The third system includes a saxophone line starting at measure 21, with two blue ovals highlighting phrases, and a piano part with the instruction "pp. creso. molto" appearing twice. The fourth system shows a piano part starting at measure 22, with a blue oval highlighting a phrase and the instruction "pp." at the end.

Figura 83, Semiarticulación 3.3

Fuente. El presente estudio

El final, es un pequeño fragmento de máxima tensión sobre la dinámica de *ff*, que involucra un virtuoso pasaje por parte del saxofón, articulaciones melódicas muy marcadas, carácter netamente conclusivo, y una escala descendente que reafirma el final de una gran sección, pero sobre todo el aumento de densidad, el juego de octavas en las diferentes voces, y la resolución a Re cuartal, tal como se aprecia en la versión de banda. (figura 94)

The image displays a musical score for a saxophone and a band. At the top, there is a single staff for the saxophone, followed by a double bar line. Below this, there are ten staves for the band, each starting with a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The saxophone part features a series of sharp, articulated notes, including a prominent descending scale. The band part consists of ten voices, each playing a similar melodic line with varying rhythmic patterns, creating a dense and textured sound. The score concludes with a final chord and a double bar line.

Figura 84, Final de Articulación 3 y movimiento 1

Fuente. El presente estudio

A continuación inicia la Sarabande, y con ella la cuarta articulación, la cual arranca con una pequeña introducción de cuatro compases a cargo del piano, sobre los acordes Em11 como tónica y B° como dominante, en un Background ritmo armónico que caracteriza la sarabande, y a pesar de llevar un tempo muy lento, le da regularidad y fluidez, lo que permite la expansión.

The image shows a musical score for a Sarabande, consisting of piano accompaniment and saxophone parts. The piano part is marked with 'Lento nostálgico (♩ = 60)' and 'ppp'. The saxophone part is marked with 'Lento nostálgico (♩ = 60)' and 'simile'. The score includes annotations such as 'Intro', 'Cadenza', and 'climax', along with dynamic markings like 'poco' and 'poco'. The piano part is marked with 'Em11' and 'B°'. The score is divided into sections by blue and red lines, with circled numbers 1, 2, and 3 indicating specific points of interest.

Figura 85, Semiarticulación 1.4

Fuente. El presente estudio

Seguidamente inicia el solista exponiendo la parte A, la que poco a poco desarrolla hasta generar una gran tensión, acompañada de la armonía y los crescendos, hasta alcanzar el climax

en el acorde de E°, para posterior a eso, crear la introversión mediante una cuasi cadencia en el saxofón y resolver a La.

La siguiente semiarticulación (figura 96) es el desarrollo de la parte A y el tema expuesto anteriormente. Esta vez lo inicia el acompañamiento, igualmente sobre la dinámica de piano y con el mismo Background ritmo armónico sobre Em y B°, a lo que se le une después de unos compases el saxofón, con el mismo tema, creando de esta manera una corta textura polifónica, para que el solista desarrolle tal melodía con inicios acefalos, tal como en la cadenza del inicio, y resuelva la expansión creada con un diminuendo y ritardando en un poliacorde con bajo en La.

The image displays a musical score for saxophone and piano, titled 'Semiarticulación 2.4'. It is divided into three systems. The first system shows the piano accompaniment with a blue circle around the first measure and a blue oval around the saxophone entry. The second system shows the saxophone melody with red circles around the first three measures, labeled 'Inicio acefalo' with a circled '4'. The third system shows the piano accompaniment with 'Rit.' and 'Tº' markings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 86, Semiarticulación 2.4

Fuente. El presente estudio

Continúa este movimiento con la reexposición de la parte A en el piano, seguida de un desarrollo por parte del saxofón, y con esto el proceso de expansión hacia el máximo punto climático de esta articulación, mediante el uso de material temático de A, y un constante crescendo, que finaliza acompañado de aumento en densidad, pedal sobre Fa, progresión cromática ascendente y una contracción en la melodía.

The image displays a musical score for saxophone and piano, divided into three sections: **Exposición**, **Desarrollo**, and **Contracción**. The score is written in treble and bass clefs. The **Exposición** section (measures 10-11) features a melodic line in the saxophone and piano accompaniment. The **Desarrollo** section (measures 12-13) shows a more complex melodic line in the saxophone, with piano accompaniment marked *poco* and *sostenuto*. The **Contracción** section (measures 14-15) features a melodic line in the saxophone with piano accompaniment marked *p subito* and *cr*. Blue circles and arrows highlight specific melodic and harmonic elements in each section.

Figura 87, Final de articulación 4

Fuente. El presente estudio

La primera semiarticulación de esta sección es relativamente corta en comparación a las demás y el motivo es la notable contracción que posee la nueva melodía de la parte B, la cual inicia un nuevo proceso de expansión desde el piano súbito, con una gran densidad y con una progresión armónica descendente cromáticamente, que resuelve a Dm.

Figura 88, Semiarticulación 1.5

Fuente. El presente estudio

La segunda semiarticulación está compuesta por el desarrollo de la melodía anterior, esta vez aún más contraída, y con la misión de crear tensión mediante los cromatismos, mientras el acompañamiento reexpone la parte A.

The image displays three systems of musical notation for saxophone and piano. Each system consists of a saxophone staff (top) and a piano accompaniment staff (bottom). The first system is labeled 'Tema a' and is circled in blue. The second system is also circled in blue. The third system is circled in blue. The score includes treble and bass staves for both instruments, with various musical notations such as notes, rests, and dynamics. A circled number '8' is visible in the first system.

Figura 89, Semiarticulación 2.5

Fuente. El presente estudio

A continuación, finaliza la quinta articulación, y el segundo movimiento, con el solista retomando la melodía principal, y la parte A, mientras se mantiene la tensión creada, gracias a los efectos de trinos en el acompañamiento, hasta que por último el saxofón realiza el mismo proceso de introverción, con la misma cadenza del inicio; para finalizar con una corta amplificación sobre un motivo del tema principal que responde el piano en un constante decrescendo, y se finaliza con una aumentación de dicho motivo, y resolución en La.

Reexposición

Motivo tema a

Aumentación

Respuesta

Rit.

Très lent

10 Très lent

Figura 90, Final de articulación 5 y sarabande

Fuente. El presente estudio

Inicia el Rondo con la exposición del estribillo, de forma anacrúsica y a cargo del saxofón sobre la tonalidad de Re mayor, mientras el Background realiza un acompañamiento ritmo armónico, y en el quinto compás procede a ejecutar la melodía del estribillo nuevamente.

Seguidamente, aparece la primera variación (B) del rondó, pero es realmente muy sutil, inicia

sobre anacrusa,, y se mantiene sobre Re mayor, para finalizar la primera semiarticulación, con una escala descendente y modular en una elipsis a Sol mayor, por cadencia autentica.

III
RONDO

Estribillo

The musical score is for a piece titled 'III RONDO' with a section labeled 'Estribillo'. It is written for piano and saxophone in 2/4 time and G major. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 138 beats per minute. The first system is marked 'p legatissimo' and the second 'p staccato'. The third system is marked 'mf'. The score features several melodic lines in the saxophone part, some of which are highlighted with blue and red boxes. A circled '1' is placed above a measure in the second system.

Figura 91, Semiarticulación 1.6

Fuente. El presente estudio

Continúa el rondó con la aparición del estribillo, esta vez a cargo del piano, y sobre la tonalidad de Sol mayor, el cual inicia en la elipsis, donde había terminado al anterior semiarticulación. Después aparece la segunda variación (C) esta vez mucho más extensa, con

cambios de armonía y con un gran desarrollo melódico *in crescendo*, lo cual genera una gran tensión que finaliza con un juego pregunta-respuesta y una escala ascendente en *ff*.

The image shows a musical score for saxophone and piano. The score is divided into systems. The first system has a blue box around the saxophone melody and a red oval around the piano accompaniment. The second system has a red oval around the saxophone melody. The third system has a red oval around the saxophone melody. The fourth system has a red oval around the saxophone melody and a red oval around the piano accompaniment, with the word 'RESPUESTA' written in red above the piano part. The fifth system has a red oval around the saxophone melody and a red oval around the piano accompaniment, with the words 'sempre cresco.' written above the piano part. The sixth system has a red oval around the saxophone melody. The seventh system has a red oval around the saxophone melody. Red arrows point to the end of the sixth and seventh systems.

Figura 92, Semiarticulación 2.6

Fuente. El presente estudio

El final de articulación es un poco mas agitado y con una gran expansión. Inicia el estribillo en Eb, a cargo del saxofón, seguido del piano, y posteriormente el desarrollo de C que esta vez es mucho mas grande, y comienza con una contracción en la melodía anacrúsica, para posterior a eso realizar evocaciones del motivo principal de A, primero sobre Sol y luego sobre Re, finalizando en una gran ampliación con ritardando.

The image displays a musical score for saxophone and piano. The score is divided into several systems. The first system shows the beginning of a phrase with a blue oval highlighting the initial notes. The second system is annotated with a red oval and the word "Desarrollo" in red, indicating a development section. The third system is annotated with a blue oval and the words "Motivos de estribillo" in blue, indicating the start of a refrain. The fourth system continues the refrain with a blue oval and a circled number 7. The fifth system shows further development of the refrain. The sixth system is a single line of music, possibly for the piano part, with a blue oval highlighting a specific passage. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 93, Final articulación 6

Fuente. El presente estudio

A continuación empieza el gran desarrollo del movimiento, si se lo piensa desde la forma sonata, sería el equivalente a B, dónde aparece un nuevo tema que es desarrollado en esta semiarticulación, por el acompañamiento, en ausencia total del solista, y el cual consiste en una melodía de inicio acefalo, con figuras mas lentas y con armonía sin centro tonal pero sobre acordes mayores.

The image displays a musical score for saxophone and piano. It is divided into three systems. The first system is labeled '8 Tempo' and features a piano part with a dynamic marking of *p*. The second system is labeled '9' and continues the piano accompaniment. The third system shows a saxophone part with a melodic line. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

Figura 94, Semiarticulación 1.7

Fuente. El presente estudio

Continúa esta gran expansión, con el saxofón retomando el tema expuesto anteriormente, y desarrollándolo, mientras es acompañado de un nuevo diseño, el cual se configura como una contra melodía, al mismo estilo de la sarabande.

Nuevo tema

The image shows a musical score for saxophone and piano. It is titled "Nuevo tema". The score is arranged in six systems, each containing three staves. The top staff is for the saxophone, the middle for the right hand of the piano, and the bottom for the left hand. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. A blue box highlights the saxophone line, and a red box highlights the piano accompaniment. Measure numbers 11, 17, and 12 are visible.

Figura 95, Semiarticulación 2.7

Fuente. El presente estudio

La siguiente semiarticulación es un desarrollo del diseño que actuaba anteriormente como contramelodía, pero esta vez, lo ejecuta el solista, mientras es acompañado por una especie de acentuación del anterior tema.

Desarrollo del diseño

The image displays a musical score for saxophone and piano, illustrating a development of a design. The score is organized into three systems. The first system features a red box highlighting the saxophone line and a blue box highlighting the piano accompaniment. The second system also has a red box around the saxophone line and blue boxes around the piano accompaniment. The third system continues this pattern with a red box around the saxophone line and blue boxes around the piano accompaniment. A circled number 13 is visible in the second system.

Figura 96, Semiarticulación 3.7

Fuente. El presente estudio

Continúa la última semiarticulación de esta sección, la cual es encargada de continuar con la parte b del desarrollo de la forma sonata, en el cual el compositor libera su creatividad para generar una gran expansión que inicia con melodías onduladas en el solista, las cuales se encargan de esbozar los motivos del estribillo, un Background muy ritmico, y constantes crescendos que generan una gran tensión, además de un notable aumento de densidad, como se

observa en la figura 108, la version para banda.

The image shows a page of a musical score for a band. The score is written for various instruments including Flute 1 (Fl. 1), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet 1 (B♭-Cl. 1), B♭ Clarinet 2 (B♭-Cl. 2), B♭ Clarinet 3 (B♭-Cl. 3), Alto Clarinet (A.Cl.), Bass Clarinet (B.Cl.), Alto Saxophone (A.Sax.), Tenor Saxophone (T.Sax.), and Baritone Saxophone (B.Sax.). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). A red box highlights a section of the score, and the text "Background ritmo armónico" is overlaid on this section in red. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano).

Figura 97, Semiarticulación 4.7

Fuente. El presente estudio

Avanza la presente semiarticulación, esta vez con un proceso de introversión, que inicia sobre el fortísimo y poco a poco disminuye la densidad y dinámica, en un juego pregunta-respuesta, con motivos del estribillo, y del nuevo tema desarrollado en la anterior articulación.

The image shows a musical score for saxophone with ten staves. The first staff has a blue box labeled "MOTIVO DE ESTRIBILLO" and three blue circles highlighting specific rhythmic patterns. A large red box encompasses the first four staves, and another red box encompasses the fifth and sixth staves, with the label "Tema b" in red text between them. Dynamics markings include "ff" and "p" throughout the score.

Figura 98, Continuación semiarticulación 4.7

Fuente. El presente estudio

Culmina esta séptima articulación con la introversión absoluta, que da paso a un nuevo impulso para la reexposición.

Inicia con la melodía aludiendo al estribillo, mientras el acompañamiento realiza una gran dilatación por medio de contra melodías, hasta finalizar en una especie de calderón sobre Re mayor, y el saxofón termina de dibujar parte del estribillo, para acabar con ritardando y calderón al final, sobre la misma posición melódica del acorde.

The image displays a musical score for saxophone and piano. The saxophone part is written in a single staff at the top, while the piano accompaniment consists of multiple staves below. A blue box highlights the saxophone's melodic line at the beginning of the section. Several red boxes are placed throughout the score to indicate specific articulations and phrasing. The first red box is on the piano accompaniment, the second on the saxophone, and the third on the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp*.

Figura 99, Final Articulación 7

Fuente. El presente estudio

Inicia el final de la obra, y el momento del punto culminante, con la reexposición del estribillo a cargo del piano, posterior a eso, se retoma el mismo desarrollo del principio de movimiento, como consecuencia de la A' como se llamaría en la forma sonata.

Por último, termina esta primera semiarticulación con el inicio de una gran expansión que sucede gracias a un crescendo hacia el fortísimo, por medio de una escala ascendente en el solista y movimiento contrario en la contra melodía.

The image displays a musical score for saxophone and piano. At the top, a section is labeled 'Estribillo' in blue text and enclosed in a blue box. Below this, the 'Desarrollo' section is marked in red text. The score consists of multiple systems of staves. The first system shows the saxophone and piano parts. The second system is marked with a red box and contains a circled '21'. The third system is also marked with a red box. The fourth system is marked with a red box and contains a circled '22'. The fifth system is marked with a red box. The sixth system is marked with a red box and contains a circled '23'. The seventh system is marked with a red box and contains a circled '24'. The eighth system is marked with a red box and contains a circled '25'. The score concludes with a 'Punto culminante' section, marked with a red box and containing a circled '26'. The score is annotated with red boxes highlighting specific passages and a blue box for the 'Estribillo' section.

Figura 100, Semiarticulación 1 del punto culminante

Fuente. El presente estudio

Aparece en la siguiente semiarticulación, (figura 111) con A (estribillo), esta vez reexpuesta en Eb por el saxofón solista, tal cual como en la primera parte de este movimiento; después, es el piano quien sobre la misma tonalidad, le da continuidad al tema, y posterior a eso se introduce la misma contracción rítmica en el solista, en contrapunto con una melodía ascendente en el Background, para finalizar con una pequeña introversión que sirve de impulso para la siguiente semiarticulación.

The image displays a musical score for a saxophone and piano. It is divided into four systems of music. The first system is labeled 'Estribillo' and features a saxophone melody in Eb and piano accompaniment. The second system is labeled 'Desarrollo' and shows a saxophone melody and piano accompaniment. The third system is labeled 'Motivos de estribillo' and features a saxophone melody and piano accompaniment. The fourth system shows a saxophone melody and piano accompaniment. The score includes measures 24, 25, and 26.

Figura 101, Semiarticulación 2 de punto culminante.

Fuente. El presente estudio

Llegando al final, aparece una pequeña semiarticulación, (Figura 112) la cual inicia con una pequeña amplificación que sirve como conducción hacia el desarrollo final de la melodía, la cual sirve como puente expensor y comunicador con el punto culminante definitivo.

The image displays a musical score for saxophone and piano. The saxophone part is in the upper staves, and the piano accompaniment is in the lower staves. A blue box highlights a section of the saxophone melody, labeled "Amplificación". A blue arrow points to the end of the piano accompaniment, and another blue arrow points to the end of a saxophone phrase. The score includes dynamic markings such as *pp*, *molto*, and *sempre ff*. A circled number "26" is visible in the saxophone part.

Figura 102, Semiarticulación 3 Punto culminante

Fuente. El presente estudio

Finalmente aparece el punto culminante, (figura 113) al final de la obra, dónde se acumula toda la tensión que ha sido expandida e introvertida a lo largo del tiempo.

Inicia con una breve recapitulación de la melodía de estribillo, esta vez con inicio tético, mientras aparecen contramelodías en las demás voces, y posterior a eso, realizar un gran crescendo que incluye un aumento de densidad realmente grande, y mientras la melodía genera tensión por la modulación cromática del diseño melódico, aparece un ritardando que contribuye a la pesadez de esa tensión.

Por último se introduce una jugada maestra del compositor, pues cuando la melodía parece descender hacia su resolución sobre el acorde de Re, se suspende sobre el segundo grado bemol, generando de esta manera una gran tensión psicoacústica y armónica, que es resuelta en el siguiente compás con la llegada a Re por parte de la orquestación, y al final la reiteración de esta tonalidad madre, por medio de cadencia napolitana.

The image shows a page of a musical score for a saxophone recital, page 189. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute 1 & 2, Piccolo, Oboe, Clarinets (Bb, Bb, Bb, A, B), Saxophones (A, T, B), Horns (1, 2), Trumpets (Bb, Bb), Trombones (1, 2), Baritone, and Tuba. The score is annotated with several key musical concepts:

- Motivo de estrimín:** A blue oval highlights a rhythmic motif in the flute part at the beginning of the page.
- Modulación cromática:** A blue oval highlights a chromatic modulation in the flute part.
- Suspension sobre Eb:** A blue oval highlights a suspension on the Eb instrument.
- contramelodía:** A red label points to a counter-melody in the A Clarinet part.
- aumento de densidad:** A red label points to an increase in density in the saxophone section.
- Resolución:** A blue label points to a resolution in the saxophone section.

The score is divided into two main sections by a red vertical line. The first section is marked with *pp* (pianissimo) and the second with *f* (forte). The tempo marking *a tempo* is present in the flute part.

Figura 103, Punto culminante

Fuente. El presente estudio

6.5.2 Estudio del comportamiento e interrelación de las articulaciones y semiarticulaciones entre si, para definir la estructura de la obra

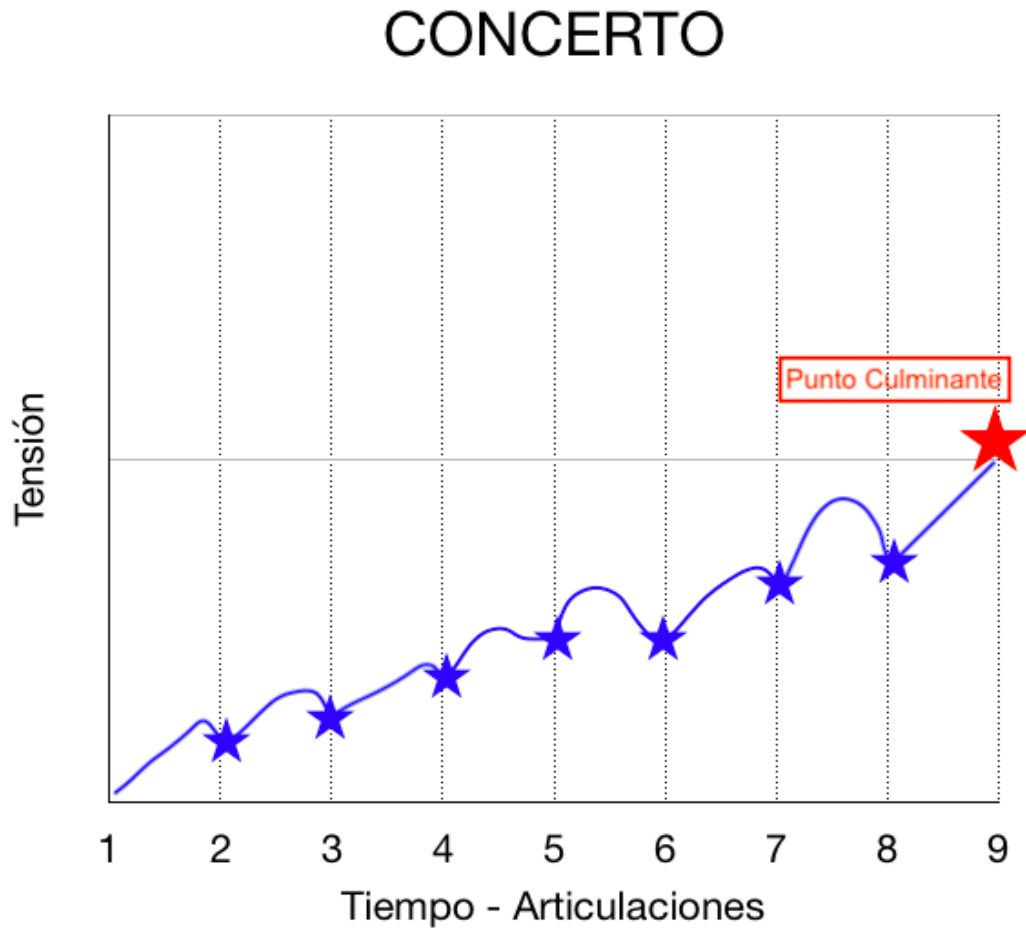


Figura 104, Gráfica estructural Concerto

Fuente. El presente estudio

La presente obra, precisa a diferencia de las anteriores, una comprensión adecuada de las formas, ritmos y estilos de la música académica como la Sarabanda y rondó; cierto grado de agudeza técnica, para que las cadenzas sean ejecutadas de manera orgánica y natural; y sobre todo la asimilación del concepto musical, en relación al clasicismo y neo clacisimo. Sin pasar por alto la utilización de las técnicas compositivas modernas.

7. Conclusiones

La investigación sobre fenomenología musical, logró esclarecer muchos de los aspectos filosóficos y psicológicos que involucra la interpretación musical. Sobresaliendo la comprensión de la percepción, la asimilación de la conciencia sobre los diversos fenómenos, y la perspectiva holística de las cosas.

El estudio de la historia del saxofón y sus recursos técnicos, contribuyó enormemente a la comprensión de este instrumento.

El análisis fenomenológico musical apoyó en gran medida, la percepción, asimilación y comprensión del repertorio para el recital.

Al analizar cada una de las obras, y comprender sus características, se logró entender por qué es tan necesaria la versatilidad, en una buena ejecución musical. Ya que resulta complejo abordar un repertorio que es diverso en aspectos musicales y culturales, sin que el ejecutante posea un mínimo de familiarización con tales características que constituyen la esencia de una obra.

Cada uno de los acercamientos teóricos y conceptuales, permitió nutrir en gran forma, el pensamiento, conocimiento y la conciencia de factores fundamentales en el desarrollo de la labor artística.

El desarrollo de este trabajo, denotó la importancia de los conocimientos adquiridos a lo largo de la carrera.

Bibliografía

- Alcalde de Isla, Jesús. (s.f.). Pautas para el estudio de los orígenes de la música cinematográfica. Bogotá: s.n.
- Ansermet, Ernest (2007). Les Fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits. Área abierta,.
- Asensio, Miguel. (2012). El Saxofón en España, (Tesis doctoral). España: Universidad de Valencia,
- Astor, Miguel. (2000). Aproximación Fenomenológica a la obra musical de Gonzalo Castellanos Bitácora Urbano Territorial, 10 pp. 39-52.
- Carra, Manuel. (1998). Acerca de la interpretación en la música. Madrid: Grafías S.A.
- Carvajal, Herman. (2009). Recital Interpretativo de Saxofón “Saxofón: Expresión, Sutileza.
- De la Farra, Ricardo. (2004). El archivo de música electroacústica de compositores latinoamericanos: Fondation Daniel Langlois.
- Eco, Umberto. (1996). Interpretación y sobreinterpretación. Madrid: Cambridge University Press.
- Ferrara, Lawrence:. (s.f.). Phenomenology as a tool for musical analysis”, The Musical Quarterly, Fuerza y Virtuosismo” (Tesis de pregrado). Universidad de Nariño, San Juan de Pasto, Colombia.
- German, Miriam., Arturo, Santillán. (2009). Del concepto de ruido urbano al de paisaje sonoro.
- Jacobs, Arthur. (1995). Diccionario de Música. Buenos Aires: Losada.
- Lapointe, Francois H. (1970). Psicología Fenomenológica de Husserl y Sartre” Revista Latinoamericana de Psicología, 3 pp. 377-385

- Lugo, Elena. (2008). Dos conceptos de la verdad en las investigaciones lógicas de Husserl. Pamplona, Música, 12 pp. 1-17.
- Ortega y Gasset, José. (1925). La deshumanización del arte. Madrid: Alianza Ed.
- Paredes, Mariben. (2013) Bajo la sombra de una interpretación armoniosa. (Tesis de pregrado). Paris: Robert Laffont.
- Prioló, Luis Fernando (2015). Las técnicas extendidas en tres obras colombianas para saxofón. S.l: Publicaciones Universidad de Navarra.
- Robert, Luis. (2012). La interpretación musical”, Revista musical chilena, 218 pp. 77-81
- Sanz, Sigrid. (1963). La familia del saxofón en el repertorio sinfónico del siglo XIX”, Revista Av Teal, Larry: El arte de tocar saxofón. Van Nuys, Summy-Birchard Inc.
- Woodside, J. (s.f.). La historicidad del paisaje sonoro y la música popular”, Revista Transcultural de Yumar (Tesis de maestría). Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela.
- Zamacois, Joaquín. (1985). Curso de Formas Musicales. Barcelona: Labor.

ANEXOS

Anexo A. Paisagem Sonora n.6 - Rodrigo Lima

Anexo B. Fantazija za altovski saksofon – Vid Papis

Anexo C. Back Home – Juan Carlos Valencia

Anexo D. Navitae – Santiago Apráez

Anexo E. Concerto – Pierre Max Dubois