

BAJO LA SOMBRA DE UNA INTERPRETACIÓN ARMONIOSA

MARIBEN ELIANA PAREDES TORRES



**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2013**

BAJO LA SOMBRA DE UNA INTERPRETACIÓN ARMONIOSA

MARIBEN ELIANA PAREDES TORRES

**Trabajo de grado presentado como requisito
Para optar al título de Licenciada en Música.**

**Asesor:
Alexander Paredes Salazar**



**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2013**

NOTA DE RESPONSABILIDAD

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

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

Nota de aceptación

Presidente del jurado

Jurado

Jurado

Pasto, Agosto de 2013

RESUMEN

Desarrollar una investigación bibliográfica, como soporte para realizar un recital interpretativo, es de suma importancia, porque la parte teórica aporta el conocimiento necesario para que el instrumentista tenga las bases que al momento de la práctica ayudarán a mejorar la interpretación; por lo tanto este documento tiene la información necesaria para tal proceso.

El documento contiene un marco conceptual en el cual, se especifican y contextualizan los significados de términos y conceptos, que van a ser tratados y trabajados en el escrito; por otra parte, se presenta un marco teórico, donde se hace un acercamiento histórico del saxofón, sus características y su técnica; contiene, además, aspectos históricos de sus compositores más significativos sobre todo los del repertorio seleccionado y de sus creaciones musicales.

Contiene también el análisis musical de las obras, que es de suma importancia para el desarrollo del recital, porque el ejecutante logrará mayor perfeccionamiento en su interpretación. Las obras seleccionadas han sido anexadas al documento para que los interesados tengan acceso a éste material.

ABSTRACT

To develop a bibliographic investigation as support to do a interpretative recital is very important, because the theoretical part adds the knowledge necessary for the instrumentalist has the base in the practice and will help to better the interpretation therefore this document provides the necessary information for this process.

The document contains a conceptual framework in the that specify and contextualize the meanings of the terms and concepts that will be treated and will worked in the rest of the writing. Moreover, it presents a theoretical framework for an historical approach saxophone, features and technical. There is besides, historical aspects of their most important composers especially selected repertoire composers and their musical creations.

There is also the musical analysis of the works, that is vital for the recital's development, because the performer achieve most perfecting in its interpretation. The selected works have been adds to document for interested can access to this material.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCION.....	14
1. TITULO.....	15
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	16
2.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	16
2.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	16
3. OBJETIVOS.....	17
3.1 OBJETIVO GENERAL	17
3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	17
4. JUSTIFICACIÓN.....	18
5. MARCO DE REFERENCIA.....	19
5.1 MARCO DE ANTECEDENTES.....	19
5.2 MARCO CONCEPTUAL	19
5.2.1 Armonía.	19
5.2.2 Armonía cuartal.....	20
5.2.3. Bordón.	20
5.2.4 Conducción melódica.....	20
5.2.5 Concierto.	20
5.2.6 Cromatismo.	21
5.2.7 Estructura.	21
5.2.8 Forma.	21
5.2.9 Forma Sonata.	22
5.2.10 Forma Rondó.....	22
5.2.11 La Forma Rondó Sonata.....	22
5.2.12 Fantasía.....	23
5.2.13 Técnicas pantonales.....	24
5.3 MARCO TEORICO	24
5.3.1 Saxofón.	24

5.3.2	Técnica del Saxofón.	27
5.3.3	Principales compositores.	28
5.3.4	Compositores del repertorio seleccionado para el recital:	29
5.3.5	Intérpretes más destacados del saxofón.	31
5.3.6	Música del Periodo Contemporáneo.	34
6.	DISEÑO METODOLÓGICO.....	35
6.1	TIPO DE INVESTIGACION.....	35
6.2	ENFOQUE.....	35
6.3	ELEMENTOS PARA LA RECOLECCION DE LA INFORMACION.....	35
6.4	ANALISIS DE LA INFORMACIÓN- REPERTORIO.....	35
6.4.1	Concerto Pour Saxophone Alto Et Orchestre á cordes.	35
6.4.4	Tango études N° 1.....	60
6.4.5	Kunta Kinte's Suite, suite n° 2.....	64
	CONCLUSIONES.....	79
	BIBLIOGRAFÍA.....	80
	ANEXOS	81

LISTA DE CUADROS

	Pág.
Cuadro 1. Esquema formal del concierto.....	37
Cuadro 2. Esquema formal primer movimiento.....	38
Cuadro 3. Esquema formal allegro	39
Cuadro 4. Esquema formal segundo movimiento Sarabande	41
Cuadro 5. Esquema formal tercer movimiento Rondó	43
Cuadro 6. Esquema formal Fantasía Op. 630	46
Cuadro 7. Esquema formal primer movimiento Animé.....	47
Cuadro 8. Esquema formal segundo movimiento Lento	50
Cuadro 9. . Esquema Estructura formal tercer movimiento tres animé	52
Cuadro 10.. Esquema formal Gloria Beatriz bambuco.....	55
Cuadro 11. Esquema formal sección A	55
Cuadro 12. Esquema formal sección B	58
Cuadro 13. Esquema formal Tango Études No. 1.	60
Cuadro 14 Esquema formal Kunta Kinte´s Suite	65
Cuadro 15. Esquema formal primer movimiento.....	66
Cuadro 16. Esquema formal segundo movimiento	71
Cuadro 17. Esquema formal tercer movimiento.....	73
Cuadro 18. Esquema formal cuarto movimiento.....	76

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Compases 12 y 13 acompañamiento del piano.....	38
Figura 2. Compases 6 a 9 donde comienza el acompañamiento del piano	39
Figura 3. Compás 1 motivo que se desarrolla a lo largo del allegro	40
Figura 4. Compases 1 a 4 a partir del allegro en acorde de “Eb13”	40
Figura 5. Compases 5 a 8 ejemplo de pantonalismo.....	41
Figura 6. Compases 5 y 6, 13 y 14, parte (a) y (b) expuestas por el saxofón	42
Figura 7. Compases 51 a 54 parte (a) y (b) desarrolladas simultáneamente. ...	42
Figura 8. Compás 75 contraposición de la parte (b) saxofón, con la parte (a) piano.....	43
Figura 9. Compases 1 y 2 con anacrusa tonalidad en “D”.....	44
Figura 10. Compases 11 a 13. Armonía con agregados.	44
Figura 11. Compases 31 a 33, armonía con agregados alterados.	44
Figura 12. Compás 5, estructuras armónicas cuartales	47
Figura 13. Compás 9, movimientos cromáticos.....	48
Figura 14. Compás 17 armonía con agregados centrados en Ab.	48
Figura 15. Compás 37, tempo andante armonía en “Ab”	49
Figura 16. Compás 72, Parte a’	49
Figura 17. Compás 95, Parte b’	49
Figura 18. Compases del 1 al 3, basados en (a) con agregados alterados.	50
Figura 19. Compás 10, Pedal armónico “Ab-Eb”. Armonía con agregados	51
Figura 20. Compases 20 a 22, la figura muestra la armonía del puente	51
Figura 21. Compases 35 y 36, cadenza por parte del saxofón, motivo del primer movimiento	52
Figura 22. Compases 1 a 4, melodía expuesta por el piano	53
Figura 23. Melodía por parte del saxofón.....	53
Figura 24. Compases 15 y 16 con anacrusa de compás 14 parte (b) en el saxofón.	53
Figura 25. Compases 27 y 28, elementos de (b) y de (a).....	54

Figura 26.	Compás 16, acordes básicos de tres sonidos	54
Figura 27.	Compás 7, acordes con agregados y agregados alterados.....	55
Figura 28.	Compases 1 a 5, armonía en “Am”, melodía expuesta por el saxofón	56
Figura 29.	Compases 19 y 20, puente que conecta con la parte b.....	56
Figura 30.	Compases 17 y 18, cadencia compuesta de primer aspecto VII° - V- I.....	56
Figura 31.	Compases 21 a 27, armonía en “C” parte (b) expuesta por el piano ..	57
Figura 32.	Compases 37 a 40, melodía expuesta por el saxofón	57
Figura 33.	Compases 54 a 57, sección B melodía expuesta por el saxofón.....	58
Figura 34.	Compases 60 a 64, mayor movimiento rítmico en la parte armónica .	58
Figura 35.	Compases 70 a 76, melodía expuesta por el piano, escala cromática del saxofón	59
Figura 36.	Pequeño esquema de la sección B y su puente.....	59
Figura 37.	Compases 86 a 88, puente	60
Figura 38.	Compases 89 y 90, final en “F”	60
Figura 39.	Compases 1 a 8, Tema 1, primera nota del tema que sube por medios tonos	61
Figura 40.	Compases 2, 20 y 26	61
Figura 41.	Compases 35 a 37, cambio de tempo	62
Figura 42.	Compás 35, tema 2. Se expone siete veces en los compases, 37, 42, 48, 50, 53, 58, y 60	62
Figura 43.	Compases 41 a 43, escala descendente	62
Figura 44.	Compases 67 a 70, puente hacia la coda.	63
Figura 45.	Compases 74 y 75, tema 1	63
Figura 46.	Compás 90, tema 2.....	63
Figura 47.	Compases 101 y 102, escala final	64
Figura 48.	Compases 1 a 5, melodía por parte del piano, armonía cuartal	66
Figura 49.	Compases 13 a 17, melodía por parte del saxofón	67
Figura 50.	Compases 30 a 35, melodía por el saxofón armonía en “Eb” cuartal 677	
Figura 51.	Compases 39 a 41, armonía con agregados alterados	68

Figura 52.	Compases 42 a 45, pan diatonismo “Bb13”	68
Figura 53.	Compases 49 a 54, melodía expuesta por el saxofón.....	69
Figura 54.	Compases 87 a 90, melodía expuesta por saxofón y piano	69
Figura 55.	Compás 103, Pan diatonismo	69
Figura 56.	Compases 105 a 111, melodía con menor ritmo	70
Figura 57.	Compás 121, final del movimiento en acorde de “Gmaj7-9”	70
Figura 58.	Compases, 122 a 125, armonía con agregados y agregados alterados tema principal del movimiento.....	71
Figura 59.	Compases 132 a 135, agregados y agregados alterados, desarrollo del tema principal por parte del saxofón	72
Figura 60.	Compás 145, acorde de “Bb7”	72
Figura 61.	Compases 146 a 149, Introducción expuesta por el piano	73
Figura 62.	Compases 150 a 157, melodía expuesta por el saxofón	74
Figura 63.	Compás 150, acorde de Ab como dominante V de Db.....	74
Figura 64.	Compases 158 a 165, melodía del saxofón	74
Figura 65.	Compases 166 a 168, tema expuesto por el saxofón, piano con misma figuración rítmica con pedal en “Ab”	75
Figura 66.	Compases 174 a 176, puente en acorde de “Ab#11”	75
Figura 67.	Compás 178, dominante V de “Ab”	76
Figura 68.	Compás 185, acorde de “Db 7-9 aum11”	76
Figura 69.	Compases 186 – 195.....	77
Figura 70.	Compases 150 y 151- 194 y 195, bordón en el bajo y variación que se mantienen hasta el final	77

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. partitura. Concierto para saxofón alto y orquesta de cuerdas. Pierre Maz Dubois. Reducción para piano y saxofón	82
Anexo B. partitura. Fantasía op. 630 para saxofón soprano, cuerdas y tres cornos. Heitor Villa-Lobos. Reducción para piano y saxofón.....	83
Anexo C. partitura. Gloria Beatriz Bambuco para saxofón alto y piano. León Cardona	84
Anexo D. partitura. Tango études. Estudio No. 1. Astor Piazzolla.....	85
Anexo E. partitura. Kunta Kinte's Suite para saxofón soprano y piano. Ángelo Dávila.....	86

INTRODUCCION

Este es un proyecto de investigación para un recital interpretativo que lleva por título “BAJO LA SOMBRA DE UNA INTERPRETACIÓN ARMONIOSA”, por medio del cual se presenta un análisis musical, contextual y argumentativo del repertorio que se va a interpretar sirviendo de apoyo para la perfecta ejecución y el desarrollo de las posibilidades técnicas que ofrece el instrumento.

Es importante destacar que la preparación sobre el repertorio del recital, abarca no solamente la parte musical, sino también, la parte teórica y bibliográfica incluyendo en su contenido aspectos del saxofón, como su construcción y mecanismo y sus características técnicas y aspectos históricos, tanto de sus intérpretes y compositores más destacados, como de las obras musicales seleccionadas.

Uno de los objetivos del documento es llevar al público a conocer nuevos estilos musicales por medio del repertorio seleccionado, siendo éste, un repertorio moderno y de gran exigencia técnica e interpretativa. Además de ofrecerle al lector, como al oyente, el conocimiento de diferentes conceptos que ayudan a la correcta ejecución de las obras a interpretar.

Se trata en definitiva de un proyecto que brinda al público y principalmente a los estudiantes del saxofón el conocimiento de nuevas tendencias musicales esperando fortalecer el proceso formativo de los segundos y dejando un nuevo referente de recital interpretativo.

1. TITULO

“RECITAL INTERPRETATIVO DE SAXOFÓN: BAJO LA SOMBRA DE UNA INTERPRETACION ARMONIOSA”.

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

Partiendo que en el contexto regional, son poco difundidas las nuevas creaciones musicales académicas, se hace necesaria su divulgación a través de recitales, sin embargo éstos también son escasos y poco promocionados en la comunidad.

En lo que refiere al repertorio musical de carácter académico para saxofón, se conoce muy poco en el medio, aunque existen más de 5000 obras compuestas para dicho instrumento, muchos estudiantes se han dedicado a interpretar siempre las más conocidas por aseverarlo así, además que, las creaciones musicales académicas, a veces por actitud del intérprete, carecen de fundamento teórico investigativo que fortalecería la calidad de la interpretación; unido a esto, existe poco interés por realizar un análisis musical profundo en sus aspectos, armónico, estructural, contextual y argumentativo de la selección musical escogida para ejecutarse.

Todas estas problemáticas aparecen de manera concomitante a la hora de iniciar la preparación del recital interpretativo como requisito parcial para optar el título de licenciado en música en la Universidad de Nariño.

2.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

¿Cómo mejorar el desempeño musical solista para ejecutar un recital interpretativo de saxofón con repertorio moderno, como requisito para obtener el título de licenciado en música en la Universidad de Nariño?

3. OBJETIVOS

3.1 OBJETIVO GENERAL

Realizar un recital interpretativo para saxofón solista con acompañamiento de piano de repertorio moderno, basado en el análisis musical, contextual y argumentativo, para optar al título de licenciado en música de la Universidad de Nariño.

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Investigar aspectos del contexto histórico, del repertorio a interpretar y de sus compositores.
- Hacer un análisis morfológico, armónico y melódico de las obras a interpretar.
- Perfeccionar las posibilidades técnicas e interpretativas del instrumentista para realizar una interpretación adecuada del repertorio elegido.
- Presentar el recital de grado ante el público y los jurados asignados por la Universidad de Nariño, como resultado final de la investigación bibliográfica y preparación musical de las obras a interpretarse.

4. JUSTIFICACIÓN

Presentar y ejecutar obras académicas para saxofón por medio de éste recital interpretativo, es muy importante, en primer lugar porque permite que el instrumentista fortalezca sus capacidades técnicas exigidas en el repertorio seleccionado, alcanzando un mejor desempeño no solamente al momento de ejecutar las obras propuestas para el recital sino también su formación como solista y como profesor, fortaleciendo su conocimiento musical y obteniendo así una interpretación de mayor calidad.

Los estudiantes de saxofón y de otros instrumentos, conocerán por medio del repertorio la investigación y el análisis musical de las obras que ofrece este proyecto, nuevas tendencias y lenguajes musicales y las técnicas compositivas modernas que presentan cada obra.

“Se quiere despertar el interés en la comunidad universitaria del Departamento de Música por ofrecer recitales interpretativos y fortalecer la actividad musical fuera del aula, que genere un ambiente cultural para los universitarios y el público aficionado a este arte, favoreciendo la experimentación de sensaciones y emociones profundas, las cuales solo brinda la música, y conozcan nuevas creaciones, en especial con éste recital, que ofrece innovaciones musicales en su repertorio para saxofón, siendo este, uno de los más recientes en cuanto a su creación (data entre 1841 y desde allí hasta hoy ha logrado un reconocimiento y aceptación musical y popular muy relevante y significativa”).¹, e inclusión en las diferentes agrupaciones musicales o formatos.

Los primeros beneficiados con éste recital son, en primer lugar, los estudiantes de saxofón, debido a que van a encontrar un repertorio moderno con una alta exigencia técnica e interpretativa que los llevará a desarrollar y perfeccionar la técnica necesaria que requiere cada obra, logrando un mayor dominio del instrumento, también se benefician, estudiantes de otros instrumentos, porque encontrarán técnicas modernas de composición y estilos que servirán como punto de referencia para un análisis de las obras que interpreten; finalmente, se verá beneficiado, el público que gusta presenciar de recitales, porque escucharán repertorio con nuevas tendencias musicales.

Este recital benefició también y en gran medida, al instrumentista, por que alcanzó un gran dominio técnico y de interpretación de las obras por su gran complejidad en la parte técnica e interpretativa y brindó un conocimiento profundo, acerca de las nuevas creaciones musicales, por medio del análisis y de los aspectos históricos de las obras y de sus compositores.

¹ Tomado de: <http://musicologia.uchile.cl/documentos/2001/sax/sax.html> citado junio de 2013

5. MARCO DE REFERENCIA

5.1 MARCO DE ANTECEDENTES

- Recital Interpretativo “Expresión, Sutileza, Fuerza y Virtuosismo”

Herman Fernando Carvajal Martínez Universidad de Nariño, San Juan de Pasto 2010.

Éste trabajo de grado, sirvió como apoyo para el presente recital, ya que, permitió conocer factores como el contenido histórico del saxofón, donde se destaca la importancia del instrumento y la influencia que ha tenido para la creación de grandes obras musicales como el concierto de Glazunov, el concertino da cámara de Ibert, entre otros. Además de conocer aspectos técnicos del mismo como el vibrato, y toda la parte sistemática del instrumento y las posibilidades que ofrece y obtener información acerca de los principales intérpretes y compositores que han influido en el desarrollo del instrumento frente a la música académica, logrando así tener un mayor dominio del saxo y la mejora de la práctica de la interpretación.

- Recital Interpretativo de Clarinete “ Un sonido, diversos colores y distintos mundos”

Arnold Adrián Carvajal Martínez Universidad de Nariño, San Juan de Pasto 2007
Este trabajo de grado, ha sido un apoyo para el presente recital porque ha mostrado lo importante que es conocer aspectos históricos del repertorio y la importancia de la profundización en el análisis musical para lograr interpretaciones de buena calidad.

5.2 MARCO CONCEPTUAL

5.2.1 Armonía. Es la combinación de los sonidos de manera simultánea formando así una composición de musicalidad muy agradable y atrayente para el oído humano. Al respecto Aaron Copland afirma: “es el elemento más artificioso entre el ritmo y la melodía; estos dos se le ocurrieron naturalmente al hombre pero la armonía brotó gradualmente de lo que fue en parte un concepto intelectual, sin duda uno de los conceptos más originales de la mente humana”².

² COPLAND, Aaron. Cómo Escuchar la Música. México: Fondo de Cultura Económica. Fce. 1985.p. 71

5.2.2 Armonía cuartal. La armonía de los periodos barroco, clásico y romántico se caracteriza por el uso de los acordes por superposición de terceras (acordes que por cierto existían con anterioridad, pero se construyeron en pilares durante esas épocas). Del mismo modo los acordes construidos por superposición de cuartas, remiten a periodos muy antiguos (primero eruditos y más tarde populares) los incorporaron como material muy habitual en sus obras.

Los acordes por cuartas se construyen superponiendo tres o más sonidos en base a las posibles combinaciones de intervalos de cuarta justa y cuarta aumentada. En el caso de los acordes por cuartas construidos con tres sonidos (muy habituales en la música popular) existen tres posibilidades combinatorias.

Justa-justa

Justa-aumentada

Aumentada-justa

“Los acordes del tipo justa-justa poseen una sonoridad neutra, los que incluyen una cuarta aumentada son claramente disonantes. No existen acordes del tipo aumentada-aumentada, dado que la primera y la última nota del mismo son enarmónicamente iguales”.³

5.2.3. Bordón. “Nota musical larga y mantenida, generalmente grave, sobre la que se estructura la melodía o el conjunto de voces de una composición o canción, es un bajo que se presenta en la parte armónica pero a manera de un ostinato (ritmo o melodía reiterados de forma persistente)”.⁴

5.2.4 Conducción melódica. La melodía es una sucesión de sonidos agradables que se convierten en una línea en general larga y fluida, ésta posee diferentes con variaciones de interés que presentan un momento cumbre llamado también “Clímax” que conduce comúnmente hacia el fin de la misma provocando casi siempre en el oyente una respuesta emocional, ya que una de sus cualidades es la expresividad.

5.2.5 Concierto. Una ejecución de música realizada frente a una audiencia (cuando no está asociada a una presentación escénica o como parte de un servicio religioso o una ceremonia similar, etc.); una ejecución de uno o dos intérpretes, sin embargo se llama no ya concierto, sino Recital (es un término que en un comienzo se utilizaba para las ejecuciones de piano de Franz Liszt en Londres, pero actualmente, es utilizado para una presentación pública de uno a

³ GABIS, Claudio. Armonía Funcional. Buenos Aires – Argentina: Melos, 2006. p.358.

⁴ Tomado de: <http://es.thefreedictionary.com/bord%C3%B3n>

más músicos; ésta presentación se realiza con o sin acompañamiento), y el último término a veces se amplía un poco. Según Arthur Jacobs el concierto 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 considera el exponente clásico.”⁵

5.2.6 Cromatismo. Empleo de por lo menos algunas de las tonalidades de la escala “cromática” además de la escala “diatónica” de determinada tonalidad. Suele ocurrir en grados limitados, que no hacen desmerecer el sentido de la clave o el centro tonal y, por tanto, puede funcionar completamente dentro del sistema “de tonalidad de tónica - dominante”. Sin embargo, su creciente empleo a fines del siglo XIX llevó a la postre, a que muchos compositores abandonaran la tonalidad. Puede considerarse que ésta evolución comenzó con las obras maduras de Richard Wagner, en las cuales el cromatismo se emplea en forma tal que produzca extensos pasajes en los cuales ninguna tonalidad determinada asume el predominio, lo que lleva a las obras atonales de Schoenberg y otros compositores del siglo XX. Existen también ejemplos importantes de cromatismo en música compuesta antes que el sistema de tonalidad estuviese plenamente establecido por ejemplo en madrigales del siglo XVI, por compositores tales como Luca Marenzio y Carlo Gesualdo.⁶

5.2.7 Estructura. La estructura en música, no difiere de la estructura en otro arte cualquiera. Es la base de una construcción, en éste caso de una obra o composición musical; es la organización de todo el material que va a utilizar el artista. Sin embargo en la música la tarea de estructurar una obra es de mayor dificultad ya que el material que va a utilizar el compositor es fluido y un tanto abstracto.⁷

5.2.8 Forma. La forma que tanto el auditor como el lector perciben fácilmente es la construida por secciones. La separación más o menos definida de las partes afines es de pronta asimilación. Desde un cierto punto de vista, toda la música puede considerarse en realidad como construida por secciones.⁸

⁵ JACOBS, Arthur. Diccionario de Música. Buenos Aires: Losada, 1995 p. 104

⁶ RANDEL, Don Michael. Diccionario Harvard de Música. México. Diana. 1984 p. 129

⁷ COPLAND, Aaron. Cómo Escuchar la Música. México. Fondo de Cultura Económica. Fce. 1985.p.114

⁸ Ibíd. p.126.

5.2.9 Forma Sonata. Los lineamientos básicos de la Forma Sonata son el planteamiento de temas o complejos temáticos en diferentes tonalidades (exposición), desarrollo de algunos o todos estos materiales y restablecimiento de los temas iniciales (re-exposición).

La Forma Sonata puede ir precedida de una Introducción unida o separada del cuerpo del movimiento, pero no es corriente que la tenga. Aún más su contenido, tamaño y estructura son impredecibles. Su función es preparatoria, aun cuando no contenga células de temas o motivos ulteriores, las introducciones son usualmente lentas. La Forma Sonata está conformada por una Introducción en algunos casos, una exposición, un desarrollo y una re-exposición.⁹

5.2.10 Forma Rondó. La forma rondó es una expansión de la forma ternaria, con mayor número de las secciones contrastantes y un segundo retorno, encontramos el rondó de cinco secciones, el de siete secciones y el rondó sonata.

La Forma Rondó ha sido comparada como la Forma Ternaria con un arco o puente, por su diseño redondo. El origen del rondó se encuentra en la literatura. En la música artística hace parte de movimientos finales de obras compuestas en varios movimientos (ciclos tonales) como sinfonías, sonatas, obras de cámara y conciertos. En el rondó hay un principio básico de retorno después de digresiones. Los orígenes del rondó están en los “rondeaux” medievales, pero en estado embrionario. El directo antepasado del rondó del siglo XVIII es el rondó instrumental XVIII con refrán (estribillo) y couplet o coplas cambiantes.¹⁰

5.2.11 La Forma Rondó Sonata. El antiguo rondó que ya figuraba en algunas suites. Casi siempre como pieza final, pasó a ocupar este lugar en la mayor parte de las Sonatas Clásicas. A veces dicha última pieza ostentaba la denominación de Rondó, y en ocasiones no; pero tenía su forma o sea, que un estribillo más o menos extenso e importante, normalmente en el tono principal, alternaba con coplas en tonos distintos y libremente constituidas.

Este tipo de rondó -que denominaremos simple- fue enriquecido por medio de un injerto del tipo sonata, que consistió en construir y reexponer su copla I como si se tratase de un tema B antecedido o no del correspondiente puente de dicho tipo sonata.

Tal aportación, unida a la de tratar -a voluntad- alguna de las otras coplas a modo de desarrollo del citado tipo sonata, representó nueva savia para el rondó. Así estructurado es como se encuentra en casi todas las sonatas de Beethoven.

⁹ VIGNES, Gómez Mario. Formas Musicales II. p. 3

¹⁰ Ibíd. p. 1

El plan de este rondó sonata o rondó desarrollado-denominaciones bastante generalizadas-, se desenvuelve, por lo común – pues no es, desde luego, inmutable- así:

Estribillo 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 afín, pero no en la principal.

Estribillo II. Reexposición, en todo o en parte, del estribillo I, en el tono principal.

Copla II. Elemento nuevo – en una tonalidad también nueva, pero vecina-, o bien desarrollado de los anteriores. De construcción libre.

Estribillo III. Reexposición del estribillo I (completa 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 (completa o no), o bien desarrollado del elemento temático de aquel Coda. Facultativa y de construcción libre.

5.2.12 Fantasía. La fantasía es una obra en la que el compositor utiliza su imaginación compositiva de forma libre, al respecto Joaquín Zamacois dice: “el simple enunciado del título demuestra ya claramente que la obra que lo ostenta tiene algo al margen de toda constitución previamente establecida. La fantasía es generalmente una estructura libre, de rancia tradición, que ha ido evolucionando notablemente. A principios del siglo XVI, Fantasía era lo mismo que “Ricercare”. Cuando la fuga tomó una forma precisa, la fantasía se le opuso con el significado contrario, caracterizada por la alternación de partes que presentaban estructura definida, con otras 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 de temas. Al ser creada la sonata, la denominación de fantasía se reservó para la mayor parte de obras no sujetas al plan de aquella; así, pues, seguía expresando la libertad de estructura, aun cuando su contenido fuese bastante diferente del anterior. Desde luego, el estilo lo marcaban de modo principal la época y la escuela.”¹¹

¹¹ ZAMACOIS, Joaquín. Curso de Formas Musicales: p. 230. 1985.

5.2.13 Técnicas pantonales. En entrevista realizada con el maestro y compositor Gustavo Parra de la Universidad Nacional y el maestro Edward Zambrano de la Universidad de Nariño, se dedujo que las técnicas pan tonales están relacionadas con el libre manejo de tonalidades, es necesario aclarar que no tienen ninguna relación con el atonalismo de Schoenberg. Este es un término conocido entre los compositores modernos, para especificar unas técnicas composicionales y no se encuentran escritos formales sobre este tema (hasta lo que se ha investigado en el proceso de éste proyecto). Entre las diferentes técnicas pantonales encontramos: (cada significado es aporte de los maestros ya mencionados)

- ✓ Libretonalismo. Es el manejo libre que hace un compositor de todas las tonalidades o parte de ellas para concebir una obra en la cual no se amarra en un centro tonal.
- ✓ Pandiatonismo. Unión de una tonalidad, donde todas las funciones son tomadas como un solo acorde (X13), fraccionado a voluntad, incluso se crea acordes al gusto sonoro del compositor.
- ✓ Pantonalismo. Unión de varias tonalidades, trabaja una armonía con acordes de dominante de forma libre.
- ✓ Pancromatismo. Trabaja la armonía con agregados alterados, es una técnica similar al pantonalismo, su diferencia radica en que sus acordes se ven alterados por el cromatismo, sus notas agregadas van alteradas creando una tensión y un ambiente oscuro.
- ✓ Bi-tonalidad. Ésta técnica armónica y compositiva se centra en el manejo de dos tonalidades simultáneamente, no importando si son mayores, menores, serialistas, cuartales entre otras.

5.3 MARCO TEORICO

5.3.1 Saxofón. Al contrario de casi todos los instrumentos de música, el saxofón no tiene antecesores. Apareció tal cual a mediados del siglo XIX, cuando el progreso en la fabricación de instrumentos se apoyaba en la afinación, la facilidad de emisión, la simplificación de las digitaciones y la extensión, sin cambiar en absoluto las proporciones del cuerpo ni el principio de emisión.

Desde 1840, Adolphe Sax, aún en Bruselas y encargado de dirigir el taller de su padre, estaba obsesionado por un “sueño quimérico”: crear un instrumento de viento que “por el carácter de su voz pueda aproximarse a los instrumentos de cuerda, pero que tenga más fuerza e intensidad”. Entonces construyó el saxofón. En 1841, lo presentó en la primera exposición de la industria belga, y más adelante en febrero de 1844, en París.

Una resolución ministerial del 19 de agosto de 1845 impuso dos saxofones (barítono y alto, en lugar de los fagotes y oboes) en las bandas de música de los

regimientos de infantería. La revolución de 1848 suspendió éste decreto durante seis años. El decreto imperial del 16 de agosto de 1854, que fijó la reorganización de las bandas de música de los regimientos, ordenó la incorporación de ocho saxofones: dos barítonos o bajos, dos tenores, dos altos y dos sopranos.

El 21 de marzo de 1846 Sax registró su primera patente de “un sistema de instrumentos de viento llamados saxofones”.

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

En 1857, Adolphe Sax se hizo a cargo de la clase de saxofón reservada a los alumnos militares, ajena al conservatorio de París. Formó a 130 saxofonistas entre barítonos, tenores, altos y sopranos. A pesar del parejo interés que despiertan los cuatro miembros principales de la familia de saxofones, los compositores se limitan a utilizar casi exclusivamente el alto, por más que los saxofones graves muestren cualidades excepcionales. Así el saxofón barítono, instrumento de manejo cómodo, veloz, expresivo, seguro, de posibilidades dinámicas nada comunes en esta tesitura de la orquesta, no encuentra rival, por ejemplo, entre los fagotes a los que puede “reemplazar con ventaja”. ¿Carencia de instrumentistas?, ¿falta de atractivo para compositores?, ¿sumisión al acostumbrado y ya establecido?.

Una segunda patente, registrada veinte años después de la primera, introduce algunas modificaciones importantes que la posteridad no siempre ha tenido en cuenta y que apunta a:

- ✓ Dar una mayor extensión a cada uno de los miembros de la familia de los saxofones, en el registro grave y en el agudo “acercando su extensión a la de los clarinetes”. Para ello se tenía que alargar el cuerpo de los instrumentos y poner una llave de armónicos suplementaria en el lugar de la boquilla.
- ✓ Mejorar el mecanismo, facilitando así algunas digitaciones y consiguiendo una mejor afinación en ciertas notas.
- ✓ Construir saxofones de pistones o de pistones y llaves.
- ✓ Perfeccionar el tubo sonoro del instrumento.

“Aunque hasta el momento haya dado al tubo del saxofón la forma de cono parabólico, me reservo dos nuevas formas de tubo, una en cono recto y otra en cono entrante o cóncavo, es decir a la inversa del cono parabólico”.

Después de la guerra de 1870, con el pretexto de la falta de dinero, la enseñanza del saxofón en el conservatorio de París fue suspendida a pesar de las reiteradas reclamaciones del entonces director Ambroise Thomas.

El 27 de noviembre de 1880, Adolphe Sax registró una tercera patente de invención referente a los saxofones:

- ✓ “El saxofón contralto en (mi bemol), el tono más favorable para las bandas militares, y el más difundido, representando la parte de la viola en el cuarteto de cuerda, es demasiado corto, exactamente en un tono para alcanzar el límite extremo del grave de la viola. He alargado el tubo de manera que pueda alcanzar dos semitonos, es decir el (si bemol), y el (la), que corresponden al oído el (re bemol) y el (do).
- ✓ De la misma manera, en una operación semejante en el registro agudo, pongo dos nuevas llaves para obtener el (fa#) y el (sol) agudos (la) y (si bemol) al oído.
- ✓ Modificación de timbre: adaptación de una nueva membrana semejante a la de las flautas de caña, fijada al fondo de un agujero de una de las llaves superiores. Si se abre la llave la membrana vibra y modifica el sonido.
- ✓ Disposiciones particulares para facilitar aún más las digitaciones del instrumento.
- ✓ Nueva boquilla: boquilla de madera, que galvanizo con cobre y después con oro, plata o níquel. Este revestimiento metálico que se realiza en el interior y en el exterior tiene la ventaja de impedir la modificación y alteración de la madera por la alternancia de la humedad y la sequedad.
- ✓ Zapatillas: para evitar la dilatación que se produce en las zapatillas ordinarias a cabo de cierto tiempo (a causa de la porosidad de la piel de cordero que se utiliza), pongo una clavija atornillada con una pequeña tuerca que ya he patentado, que la sujeta, y así puedo pegar una membrana de tripa por encima, bien mediante colodión o un pincel, bien con la membrana engomada previamente”.

Otras empresas se lanzaron rápidamente a la fabricación del saxofón: en 1871, Buffet-Crampon (que asociado anteriormente a Hyacinthe Klosé, construyó en 1839 los primeros clarinetes sistema Boehm); François Millereau Gautrot hijo; la Asociación General de Trabajadores de Instrumentos de Música (que más tarde se integraría a los establecimientos Couesnon); Arsène-Zoé Lecomte y Cía.; André Thibouville; Auguste Feuillet

A la muerte del inventor el 7 de febrero de 1894, su hijo Adolphe-Edouard Sax (1859-1945), director de la fanfarria de la Opera de París desde 1881, le sucedió como director de la fábrica.

A finales del siglo XIX los saxofones continuaron siendo utilizados en Francia, tanto en las música militares como en las bandas, pero muy raramente en

cualquier otro tipo de formación instrumental. Hacia 1914 se encontraban saxofones sacados a subasta o vendidos a menudo por el solo precio del cobre en los mercados de chatarra (lo que en 1918 sería una ganga para los músicos norteamericanos desembarcados en Francia con las tropas aliadas). Al final de la guerra, más de dos tercios de la mano de obra francesa especializada en la fabricación de instrumentos habían desaparecido. Por otro lado, los Estados Unidos, privados durante las hostilidades de los productos franceses (el 60% de su mercado), intensificaron y perfeccionaron sus propias producciones.

El mayor interés suscitado por el arte nouveau y la aparición del jazz modificó profundamente la situación. Los saxofones se introdujeron en las orquestas de baile y hubo que satisfacer una considerable demanda de instrumentos. ¡así comenzó la fabricación de saxofones por todas partes!

La casa Selmer después de convertirse en propietaria de la fábrica Millereau en 1911 y de haber rescatado los talleres Sax de la calle Myrha en 1928, adoptó un procedimiento de fabricación usado solo en los Estados Unidos: las chimeneas en las que se apoyaban las zapatillas de obturación, hasta entonces soldadas al cuerpo del instrumento, se reemplazaron por chimeneas estiradas desde el mismo cuerpo además de las grandes ventajas de solidez, ligereza y elegancia conferidas al instrumento, gracias a este procedimiento, la rapidez de construcción de los “cuerpos” pasó de uno a ocho. Gracias a la calidad de su fabricación, la empresa que exportaba el 58% de su producción, reconquistó poco a poco el mercado norteamericano (con más de 2500 saxofones vendidos en los Estados Unidos en 1951) y se convirtió en la factoría mejor equipada de Europa en 1983 sus exportaciones se repartían resumidamente, de esta manera: 20%, a los Estados Unidos; 20%, al Japón; 40%, a Europa; 5%, a Canadá; 15%, a los países del este y otros mercados.

Antiguas fábricas de instrumento afectadas por la guerra se adaptaron mal que bien. Otras, comprando (o importando) piezas sueltas, los montaban bajo la tapadera de su firma. Aparecieron nuevos establecimientos, de los que algunos solo tendrían una existencia efímera. Con el éxito universal del jazz, el saxofón se fabrica ahora en el mundo entero, Japón incluido.

5.3.2 Técnica del Saxofón. La técnica para tocar un saxofón, es una manera estandarizada alrededor del mundo, sin embargo su interpretación varía de acuerdo a las necesidades que posean las obras y a la interpretación que tenga idealizada el músico; el sonido también depende a lo que el músico pretenda alcanzar; se debe tener en cuenta que el diseño del saxofón permite una increíble variedad de producción tonal y el sonido de saxofón “ideal”. La digitación de un saxofón a otro, no cambia, por lo general aparece con la mano izquierda y derecha cada una a un lado.

En la embocadura típica, la embocadura no se introduce más de la mitad en la boca del que toca. El labio inferior envuelve de manera suave la boquilla (aunque algunos eligen volver el labio hacia fuera) la cual descansa sobre el labio y es mantenida firme con una ligera presión de los dientes superiores que reposan en la boquilla (a veces se almohadilla con una fina cinta de caucho conocida como cojinete o almohadilla para morder). El labio superior se cierra circundando la boquilla para crear un cierre hermético y los filos de la boca se mantienen firmes y estáticos hacia la nariz mientras la cabeza se inclina hacia abajo para enderezar el tudel y por consiguiente la corriente de aire.

Es de gran importancia la situación de la garganta para obtener un sonido completo, además de rapidez produciendo las notas. Debe permanecer abierta igual que cuando se bosteza. Esta apertura debería continuar constante a lo largo de todo el registro del saxo y en especial con el registro bajo (desde re hasta si bemol o hasta la, si estuviera disponible). El registro completo debe tocarse sin cambiar la embocadura.

5.3.3 Principales compositores. Existen muchos compositores que dedicaron su genialidad al saxofón entre ellos encontramos a:

- Claude Debussy. La rapsodia para saxofón y orquesta. Es una de las principales obras para este instrumento por la importancia de contar dentro del repertorio del saxofón con un autor tan notable.
- Jacques Ibert. El Concertino da camera para saxofón alto es una obra de gran intensidad rítmica que se encuentra en pleno dominio del contrapunto además del empleo de la síncopa y la influencia del jazz.
- Alexander Glazunov. Concierto para saxofón alto y orquesta en un solo movimiento que dura aproximadamente un cuarto de hora, se convirtió en un clásico del repertorio para saxofón, en sí es un juego de tonalidades ya que varias veces pasa de “Mib” mayor a “Sib” mayor, su comienzo es majestuoso y su final es heroico.¹²
- Paul Crestón. Un extraordinario compositor norteamericano que aporta un concierto para saxofón y piano, obras que involucran elementos del jazz una deslumbrante armonía moderna y un virtuosismo tanto del solista como de sus acompañantes.¹³

¹² Tomado de: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/glazunov.htm>

¹³ CARVAJAL, Fernando. Recital interpretativo de saxofón: Expresión, Sutileza, Fuerza y Virtuosismo. San Juan de Pasto. 2009. p. 30

- Darius Milhaud. La célebre suite para saxofón y orquesta llamada Scaramouche, es una suite común pero destaca por el uso inusual de las tonalidades, diferentes en cada movimiento.

5.3.4 Compositores del repertorio seleccionado para el recital:

- Heitor Villa-Lobos. Nacido en Rio de Janeiro en 1887. La mayor parte de sus estudios fueron autodidácticos. Tocaba el cello en su juventud. Vivió en Europa principalmente en París. Tuvo varios puestos oficiales en educación musical en Brasil, trabajó intensamente con elementos brasileños de música folklórica. Viajó mucho por Europa y América, algunas veces dirigiendo sus propias obras. Compuso una Fantasía para saxofón soprano y orquesta en 1948 compuesta para Marcel Mule.¹⁴
- Pierre Max Dubois. En entrevista realizada con el maestro José Guerrero Mora de la Universidad de Nariño, se recolectó la siguiente información acerca de éste compositor: Compositor francés reconocido modernamente por sus notables composiciones para instrumentos de viento, en particular para saxofón, de cuyo repertorio fue prolífico autor.

Estudió teoría de la música en el Conservatorio de Tours, piano y composición en el conservatorio de París, donde obtuvo primer premio en 1951, en 1955 el Premio de Roma por su cantata *Rire Gargantúa*, tras lo cual fue vinculado como docente. Su estilo de composición es conservador de buena organización formal y estructural que lo remite al Neoclasicismo practicado por la generación anterior, guardando cierto modelo según los principios compositivos del Grupo de los Seis, pues Dubois fue alumno de Darius Milhaud, de allí procede el estilo de sus composiciones: politonalismo, entendido como ampliación de la tonalidad, en el que la superposición de melodías diferentes, aunque tonales en sí mismas: líneas melódicas distintas y simultáneas conducentes a una nueva polifonía libre marcada por una diferencia instrumental, selectiva y muy caracterizada tímbricamente: saxofones, trombones, flauta, trompeta, piano, no crea en la obra de Dubois la expresa diferencia con ciertos rasgos atonales. Una característica al Sur de Francia, de los cafés o del medio urbano parisino; por su dinamismo rítmico ha sido comparada con la de Prokifiev en su época menos avanzada.

Su abundante catálogo comprende obras para saxofón compuestas y dedicadas a notables intérpretes de éste instrumento, Francois Daneels, Daniel Deffayet, George Gourdet, Jean-Marie Londeix, Marcel Mule: concierto para saxofón alto donde el virtuosismo potencial del instrumento es llevado a

¹⁴RANDEL, Don Michael. Diccionario Harvard de Música. México. Diana. 1984 p.527-528

sus últimas consecuencias, sin que este concierto supere en calidad al que el compositor ruso Alexander Glazunov escribiera en 1934, de donde procede; tras el éxito de éste concierto, Dubois ofrecerá una nueva entrega, el concierto N0. 2 para saxofón, cuatro piezas para saxofón y piano, Divertimento para saxofón y piano, Piezas de Concierto para saxofón y piano, Cuarteto para saxofones, igualmente destacado y reconocido, Sonata para saxofón y piano, Sonatina para saxofón y piano, Cuarteto para trombones, Estudio para Clarinete, piano y órgano, Circus Parade, de 1965. La Suite Francesa para saxofón, fue escrita en el estilo y diseño de las Suite barroca, comprende los movimientos tipo: Prélude, Courante, Sarabande, Gavotte I y II, Bourrée, Menuet, Gigue.

- Astor Piazzolla. Nacido en 1921, compositor y bandoneonista argentino que estudió con Ginastera y con Nadia Boulanger. Cultivó simultáneamente el género popular a través del tango y llevó esta especie al terreno de la creación culta. Su estilo popular fue muy discutido por haber buscado la renovación de ésta especie rioplatense por caminos novedosos. Entre sus obras ubicadas dentro de la creación culta están “Tangazo” para orquesta; “Cuatro estaciones Porteñas” para orquesta de cámara con piano, “María de Buenos Aires” “Operita” para recitante y solistas y 11 instrumentos, seis estudios de tango interpretados por saxofonistas, clarinetistas, flautistas y violinistas.
- León Cardona. Maestro compositor e intérprete colombiano, ha escrito y publicado ciento veintisiete obras musicales y se han grabado cuarenta de ellas, interpretadas por diversos artistas colombianos principalmente durante el festival Mono Núñez. Entre sus diversas obras compuso un bambuco en 1993 llamado Gloria Beatriz, y en 2007 el compositor y arreglista Jonny Pasos hizo la versión para saxofón alto y piano.
- Ángelo Dávila. Nacido el 5 de junio de 1978. La vena musical la recibió de su progenitor y de su tío Pedro Antonio Dávila, saxofonista y clarinetista. A la edad de doce (12) años inició los estudios de saxofón y piano bajo la tutela de Pedro Antonio, director por entonces de la Banda Musical del Municipio de Buesaco. En 1998 ingresó al Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño; en ésta institución complementó su formación instrumental con los saxofonistas Luis Eduardo Medina Y Juan Jairo Benavides, docentes de la Universidad de Nariño. Durante su permanencia en la Universidad, integró diversas agrupaciones musicales entre las que se destacan: Big Band de la UDENAR dirigida por el maestro Edy Martínez, participando en ésta como saxofonista, Big Band de docentes dirigida por el maestro Juan Jairo Benavides en la que participó como pianista y Galeras Big Band dirigida por el maestro Eduardo “Lalo” Maya en la que tuvo la oportunidad de dirigir una de sus composiciones en el Primer Festival de Pasto Jazz 2011. Ha compuesto variedad de obras, y una de sus recientes creaciones es la Suite nº2 “Kunta

Kinte suite” para Saxofón Soprano y Piano obra que se estrenó en el presente recital.

5.3.5 Intérpretes más destacados del saxofón. Entre los intérpretes del saxofón más destacados encontramos a:

- Jean María Londeix. Maestro de maestros y una de las figuras más potentes de la historia del saxofón. A lo largo de una carrera que incluye la enseñanza en la élite en el Conservatorio de Música de Bordeaux (Francia), Londeix ha recibido alabanzas tanto del público como de la crítica. "The Washington Post" llamó a Londeix, "El más reconocido saxofonista francés", añadiendo que: "Él ha convertido al Conservatorio de Bordeaux en el mejor centro de estudios de saxofón en el mundo." Ha actuado más de 600 veces como solista de concierto actuando en ciudades de todo el mundo, muchas veces inaugurando los primeros recitales y conciertos de saxofón de salas de concierto. A principios de los cincuenta él se convirtió en uno de los primeros instrumentistas de viento en todo el mundo en interpretar recitales completos. Ha grabado trece (13) LPs y seis (6) CDs que lo acreditan. Aproximadamente 100 de los más importantes trabajos para saxofón han sido escritos y dedicados a él habiendo llevado una doble carrera como concertista y como docente, Londeix es también el autor de más de veinte (20) importantes trabajos pedagógicos para saxofón, muchos de los cuales han sido traducidos a cinco (5) lenguas diferentes.
- Marcel Mule: Nacido en 1901. Fue el primero después de Elise Hall, en saber despertar el interés de un gran compositor por el saxofón: Alexander Glazunov, quién le dedicó su Quarteto de saxofones en 1932. Mule estudió violín con el maestro Gabriel Willaume, lo que más tarde le permitió darle una sonoridad muy expresiva al saxofón. Marcel Mule se dio a conocer como solista con orquesta particularmente con obras de Ibert, Glazunov y Tomasi. Al final de su carrera realizó una gira por los Estados Unidos con la orquesta Sinfónica de Boston bajo la dirección de Charles Munch, con el que daría su último concierto en Nueva York (ballade de Henry Tomasi) en 1958. De este excepcional artista quedará el magistral virtuosismo, pero también la sonoridad de luminosidad notable, asociada a un estilo de ejecución de soltura, naturalidad y sobriedad ejemplares. Mule formó a lo largo de una carrera bien aprovechada a centenares de saxofonistas. Tanto así que a finales de los años setenta no se podía ver un solo virtuoso o un profesor de saxofón en todo el mundo que no fuera directa o indirectamente de la escuela Mule.¹⁵

¹⁵ CHAUTEMPS, Jean Louis, KIENTZI, Daniel, LONDEIX, Jean María. El Saxofón. Paris. Labor.1987.p. 22- 23

- Daniel Deffayet empezó a estudiar solfeo a los siete (7) años, violín a los ocho (8) y saxofón a los doce (12). Entusiasmado por la calidez y belleza del timbre del saxofón, que descubrió a través de las grabaciones de Marcel Mule en los años 30. Deffayet comenzó a estudiar con Mule en 1938. Cuando la clase de saxofón se estableció en 1942, y Mule fue nombrado como profesor en el conservatorio de París (C.N.S.M.) Deffayet ingresó como miembro. En la primavera de 1943 ganó el Primer Premio de Saxofón. También se graduó en música de cámara (1944 con J. Benvenuti), en violín (1945 con A. Tourret), y armonía (con M. Durflé). En octubre de 1940 Deffayet comenzó a sustituir a Mule en varios compromisos en la Ópera. Como músico de orquesta Deffayet ha actuado bajo la dirección de varios directores famosos. Desde 1966 y hasta su muerte en 1988, Herbert von Karajan le llamó como saxofonista de confianza para tocar importantes solos y grabaciones con la Berlín Philharmonic Orchestra. También ha tocado regularmente con varias orquestas parisinas, incluidas las Orquesta, Opera y Filarmónica nacionales. Deffayet comenzó su carrera de profesor en 1948 como profesor en los conservatorios municipales de París Ecole municipale de musique de Beauvais, y en el Conservatoire du Mans. Durante muchos años dio clases al lado de Allard Mayor, creador del conservatorio del décimo distrito, el primer conservatorio municipal de París. La enseñanza era gratis, con clases impartidas por profesores benevolentes, para proveer un acceso más grande de los estudiantes de música; algunos estudiantes consiguieron así el nivel necesario para entrar en el Conservatorio de París.

Cuando Mule se retiró en 1968 tras 25 años de enseñanza, Deffayet le sucedió y continuó el espíritu de la escuela francesa de saxofón. Permaneció allí más de 20 años, y fue condecorado como Profesor Honorario del Conservatorio de París. En 1953, el año que debutó como solista tocando el Concertino da Camera de Ibert, formó el Quatuor de saxophones Daniel Deffayet. El cuarteto interpretó numerosos conciertos en Francia, e importantes giras llevaron al cuarteto a Inglaterra, Suecia, Alemania, Suiza, Canadá, EE.UU., Japón y Korea hasta 1988, cuando el cuarteto se deshizo. Desde ese momento Deffayet ha colaborado con la casa Leduc transcribiendo varias obras para saxofón. Deffayet continúa dando master clases por todo el mundo siguiendo la tradición francesa establecida por Marcel Mule.

- Sigurd Rascher. Contemporáneo de Mule pero de personalidad muy distinta y arriesguemos la palabra rival del gran maestro francés. Nacido en Alemania en 1907, estudió primero el clarinete pero pronto se especializó en el saxofón. Practicó con Bumcke las notas del registro sobre agudo alargando así la extensión del saxofón cerca de las cuatro octavas. Rascher tocó a menudo como solista en las mejores orquestas y bajo las batutas de los más grandes directores. Gracias a él el repertorio del saxofón se ha enriquecido con

decenas de obras de las que poco menos de cincuenta son conciertos para saxofón alto y orquesta.

- Eugene Rousseau. El arte de Rousseau ha inspirado a muchos debutantes. Dio los primeros recitales como solista de saxofón en París, Berlín, Viena, Londres y Ámsterdam. Está dando un curso anual magistral en el prestigioso Mozarteum en Salzburgo desde 1991, el primer año el saxofón fue incluido, y tiene numerosos trabajos escritos principalmente para él, incluyendo la Partita por Juan Orrego-Salas (con el Trío Haydn de Viena), la Sonata de Jindrich Feld para saxofón alto y piano y el Concierto para saxofones y orquesta, la Fantasía Concertante de Bernhard Heiden para saxofón alto, Oír Otra vez en la Memoria, por Frederick Fox, y el Skys crappings de Don Freud para saxofón alto y piano.

El servicio de Rousseau a la comunidad de saxofón de Chicago viene de mucho tiempo atrás. Desde 1972, ha sido el principal consultor de la Corporación Yamaha para la investigación de saxofón, contribuyendo al desarrollo de mejoras acústicas de saxofones y boquillas. En 1985, grabó un programa de vídeo para Yamaha, Pasos hacia la Excelencia. Rousseau co-fundó el Congreso de Saxofón Mundial en 1969 y ha sido el Presidente tanto de la Alianza de Saxofón norteamericana (1979-80) como del Comité Internacional de Saxofón (1982-85). En mayo de 1998, se le concedió el premio de Alumno Distinguido por la Universidad de Iowa, a cuya institución le debe el grado de Doctorado, su profesor principal fue Himie Voxman. Obtuvo el título de Profesor Distinguido de Música en la Universidad de Indiana, sirviendo a la facultad de la Indiana University desde 1964 hasta 2000. El Doctor Rousseau se unió a la facultad de la Universidad de Escuela de Música de Minnesota en el otoño del 2000. En 1993, Eugene Rousseau fue nombrado miembro honorario de la facultad del Conservatorio de Praga. En 2003, Rousseau y la Universidad de Escuela de Música de Minnesota recibirán la 13ª Convención de Congreso de Saxofón Mundial.

- Cecil Leeson. Nacido el 16 de Diciembre de 1902, es considerado “el pionero de los solistas norteamericanos”; durante su carrera trató de promover las formas más consumadas de la expresión musical “clásica” del saxofón. Fue él quien dio el primer recital de saxofón en Nueva York (Town Hall) el cinco (5) de febrero de 1937 y quien el trece (13) de enero de 1938 con la Orquesta Filarmónica de Rochester, se encargó de la primera audición del concierto en “Mib” de Glazunov en los Estados Unidos. Además de ocho (8) conciertos Leeson sugirió, encargó y estrenó veinte (20) sonatas y diecinueve (19) obras de música de cámara. Empezó a enseñar desde los comienzos de los años treinta asentando poco a poco su notoriedad como profesor, al mismo tiempo que aumentaba la de concertista.

5.3.6 Música del Periodo Contemporáneo. La música contemporánea no constituye solo una índole sino muchas clases distintas de experiencia musical, los compositores recientes han adaptado y extendido los recursos técnicos de los compositores de las otras épocas para sus propios fines de expresión.

A comienzos del siglo XX la música contemporánea incluía el serialismo dodecafónico, la atonalidad, un mayor número de disonancias sin resolución, la complejidad rítmica y la música del neoclasicismo. La música contemporánea de los años cincuenta en general implicaba alguna forma de serialismo; en los años sesenta, serialismo, indeterminación, y música electrónica, incluyendo música por computadoras, arte mixto, performance y el grupo Fluxus; y desde entonces, música minimalista, pos minimalista y todas las anteriores.

En los contextos de la música clásica europea, la música contemporánea es la que se ha escrito en los últimos cincuenta años, particularmente después de los años sesenta. En un sentido más amplio, música contemporánea sería cualquier música que se escribe en el presente. Es materia de un arduo debate si el término se debería aplicar a música de cualquier estilo, o si se le aplica exclusivamente a los compositores de música de vanguardia, o música «moderna».

Se ha utilizado el término «contemporáneo» como sinónimo de “moderno», particularmente en medios académicos, mientras que otros son más restrictivos y se lo aplican sólo a los compositores que están vivos y a sus obras. Ya que es una palabra que describe un marco de tiempo más que a un estilo o idea unificadora en particular, no existe un acuerdo universal acerca de cómo hacer estas distinciones.

Podemos encontrar música contemporánea en las bandas sonoras de películas y música incidental, como El tigre y el dragón de Tan Dun, Las horas de Philip Glass, El Señor de los anillos de Howard Shore y el tema de la campaña publicitaria de De Beers de Karl Jenkins.

6. DISEÑO METODOLÓGICO

6.1 TIPO DE INVESTIGACION

La investigación se encuentra dentro del paradigma cualitativo por que induce a una descripción de los métodos técnicos del saxofón y sus características, además propone el análisis de las obras musicales acordes a la intensión del compositor.

6.2 ENFOQUE

Este proyecto de investigación se ubica dentro del enfoque histórico hermenéutico y crítico social, maquinó la realización de un análisis musical, del repertorio seleccionado para el recital interpretativo; el investigador se convierte en participante activo con la presentación interpretativa del objeto de estudio.

6.3 ELEMENTOS PARA LA RECOLECCION DE LA INFORMACION

- Entrevistas
- Observaciones.
- Análisis musical de las partituras
- Diario de campo
- Registro sonoro

6.4 ANALISIS DE LA INFORMACIÓN- REPERTORIO

6.4.1 Concerto Pour Saxophone Alto Et Orchestre á cordes. De entre las diferentes obras compuestas para saxofón, sobresale este concierto para saxo alto, y orquesta de cuerdas para el que se ha hecho también aun adaptación para piano, donde el virtuosismo potencial del instrumento es llevado a sus últimas consecuencias, sin que por ello este concierto supere en calidad al que Alexander Glazunov terminara de escribir en 1934, del que dignamente desciende.¹⁶

Éste es un concierto que a pesar de formar parte del repertorio moderno, mantiene en cierto modo la estructura del concierto clásico, pues conserva los tres movimientos siguiendo el patrón de rápido-lento-rápido sin embargo, cabe resaltar que por ser una composición moderna, su contenido va a ser diferente. Sus tres movimientos son: un allegro con una gran introducción que posee una

¹⁶ Tomado de. <http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=5826>

cadenza, un lento titulado Sarabande y un rondó muy particular; maneja una armonía que utiliza técnicas de composición modernas como: pandiatonismo, pantonalismo, libretonalismo, entre otros.

Cuadro 1. Esquema formal del concierto

I			II		III							
ALLEGRO			SARABANDE		RONDÓ							
					FORMA RONDÓ SONATA							
Introducción (lento expresivo)	A	A'	FORMA LIBRE		FORMA SONATA.	A		B		A'		
			Parte a	Parte b	FORMA RONDÓ	A	B	A	C		A	B
	Parte a	Parte b										
	Desarrolla A y C											

El primer movimiento es un allegro con una gran introducción que sugiere un tempo lento expresivo, éste movimiento comienza con una cadenza que es parte de la introducción que difiere del concierto clásico ya que en éste la cadenza se presenta al final del primer o tercer movimiento y no al comienzo como en éste caso.

Cuadro 2. Esquema formal primer movimiento

INTRODUCCION (CADENZA)	ALLEGRO	
	A	A'

Fuente. Este estudio

La introducción es un lento expresivo, está conformada en su totalidad por una cadenza que es un solo de saxofón, eventualmente acompañado por el piano con un pedal en “A” (La mayor) que se mantiene en toda la introducción.

Figura 1. Compases 12 y 13 acompañamiento del piano

Alto Sax.

Piano

Pedal en A

Fuente. Este estudio

La melodía del saxofón es libre y no coincide con la armonía. La armonía se desarrolla por medios tonos que va desde un “Eb” (Mi bemol mayor) hasta un “A” (La mayor) que se interrumpe en el compás 9 haciendo un salto de un tono a un “B” (Si mayor); del compás diez (10) hasta el compás doce (12), se repite la armonía por medios tonos, pero se presenta un incremento rítmico.

Figura 2. Compases 6 a 9 donde comienza el acompañamiento del piano

The image shows two systems of musical notation. The first system features an Alto Saxophone (Alto Sax.) and Piano (Piano) parts. The Alto Saxophone part has dynamics markings 'poco', 'a', and 'poco'. The Piano part has a 'cresc.' marking. The second system features an Alto Saxophone (A Sx) and Piano (Pno.) parts. The Alto Saxophone part has dynamics markings 'sempre' and 'cresc.'. The Piano part has a 'cresc.' marking.

Fuente. Este estudio

La introducción finaliza con un solo de saxofón.

El allegro del primer movimiento está conformado por 192 compases, es una forma binaria simple, que se divide por una sección A y una sección A'; estas dos secciones a su vez se dividen en dos partes (a) y (b) para A y (a') y (b') para A', en donde (a) y (a'), tienen mayor movimiento rítmico que (b) y (b').

Cuadro 3. Esquema formal allegro

ALLEGRO

SECCION A		SECCION A'	
Parte a	Parte b	Parte a'	Parte b'

Fuente. Este estudio

La sección A, está conformada por 20 compases, un pequeño motivo se presenta en el primer compás de la parte (a) desarrollándose a lo largo del movimiento.

Figura 3. Compás 1 motivo que se desarrolla a lo largo del allegro

Motivo.

Alto Sax. 

(leggero)

Fuente. Este estudio

La armonía de éste movimiento se basa en diferentes técnicas de composición moderna, como, pandiatonismo (manejo de una sola tonalidad donde se forman sus acordes a voluntad del compositor respetando las notas de su escala), pantonalismo (manejo libre de acordes de dominante), bitonalidad (manejo de dos tonalidades simultáneamente) y libretonalismo (es el manejo de todas las tonalidades pensadas como una sola unidad).

Los primeros cuatro compases tanto en la parte de la armonía como de la melodía, están en una tonalidad de “E” (Mi mayor). El compositor utiliza el pandiatonismo como técnica armónica y melódica.

Figura 4. Compases 1 a 4 a partir del allegro en acorde de “Eb13”

Alto Sax. 

Piano *pp* staccato

Fuente. Este estudio

Tanto la melodía como la armonía están dentro del acorde de “E13” (intervienen todas las notas de la escala dispuestas por terceras)

Los siguientes diez compases, presentan la bitonalidad ya mencionada, ya que la melodía se mantiene en “E” (Mi mayor) y la base armónica se mueve en diferentes tonalidades de dominante utilizando el pantonalismo.

Figura 5. Compases 5 a 8 ejemplo de pantonalismo

Melodía y armonía en diferentes tonalidades (pantonalismo)

Fuente. Este estudio

La parte (b) se presenta en el numeral cinco (5) compás 21, se expone por el piano y más tarde será expuesto por el saxofón, manejando las mismas técnicas de composición.

El segundo movimiento es una sarabande que conserva algunas características de la danza por su movimiento lento y por estar escrita en un compás ternario. Está conformado por 109 compases, tiene una forma libre con estilo de Romanza que muestra dos partes una parte (a) y una parte (b), y presentan pequeños desarrollos a lo largo del movimiento, finalizando con una codeta basada en (a).

Cuadro 4. Esquema formal segundo movimiento Sarabande

SARABANDE
FORMA LIBRE.

Desarrolla dos partes		Codeta
Parte a	Parte b	Basada en a

Fuente. Este estudio

Las partes (a) y (b) los expone el saxofón seguidamente del piano que expone solamente el motivo (a).

Figura 6. Compases 5 y 6, 13 y 14, parte (a) y (b) expuestas por el saxofón

Parte a. compases 5 y 6

Parte b. compases 13 y 14

Fuente. Este estudio

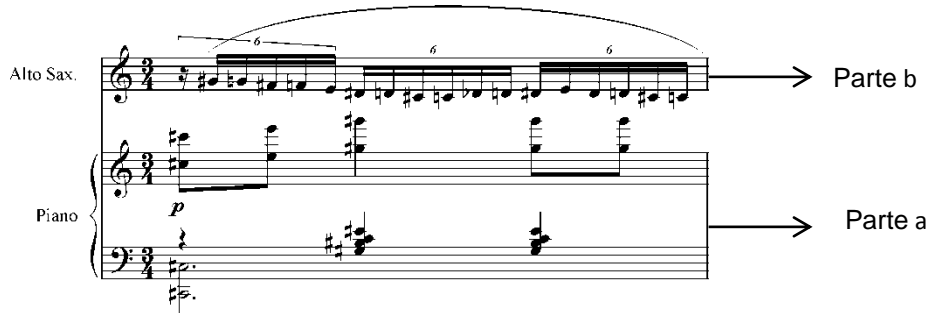
a partir del compás 51, el compositor desarrolla las partes (a) y (b) simultáneamente;

Figura 7. Compases 51 a 54 parte (a) y (b) desarrolladas simultáneamente.

Fuente. Este estudio

En el compás 75 se presenta una contraposición de la parte (b) desarrollado en la parte de la melodía, superpuesto con la parte (a) expuesta en el piano.

Figura 8. Compás 75 contraposición de la parte (b) saxofón, con la parte (a) piano.



Fuente. Este estudio

Finalmente hay una exposición de las partes (a) y (b) en el saxofón con la incorporación de una pequeña cadenza terminando con la exposición de la parte (a) en disminución rítmica prolongando así el final con una codeta. La armonía de este movimiento se desarrolla con libretonalismo buscando colores diferentes en ésta, utilizando también armonía con agregados.

El tercer movimiento lleva por título Rondó pero tiene una particularidad, pues está pensado a tres partes, forma ternaria A B A' (Forma Sonata), sin embargo muestra reiteradamente un estribillo intercalando diferentes temas lo que a su vez lo hace una forma rondó ABACABA, donde C expone dos partes (a) y (b) y las desarrolla integrando elementos de A y C (a y b). se lo considera una Forma Rondó Sonata.

Cuadro 5. Esquema formal tercer movimiento Rondó

RONDÓ								
FORMA RONDÓ SONATA								
FORMA SONATA	A		B		A'			
FORMA RONDÓ	A	B	A	C		A	B	A
Parte a				Parte b				
Desarrolla Ay C								

Fuente. Este estudio

Su armonía inicia con un estilo muy tonal en "D" (Re mayor) donde poco a poco se transforma en armonía con agregados y agregados alterados en un libretonalismo.

Figura 9. Compases 1 y 2 con anacrusa tonalidad en “D”.

TONALIDAD EN D

Allegretto (♩ = 138)

Alto Sax. *p legatissimo*

Piano *p staccato*

Fuente. Este estudio

Figura 10. Compases 11 a 13. Armonía con agregados.

E^m7 F[#]7 A 6 F[#] D 9 G^{maj}7

Alto Sax. *p*

Piano *p*

Fuente. Este estudio

Figura 11. Compases 31 a 33, armonía con agregados alterados.

B^b9 E^b9+ B 9 E^b9+ C79+ B^b9

Alto Sax. *p*

Piano *p*

Fuente. Este estudio

6.4.2 Fantasía Op. 630 para saxofón soprano, cuerdas y tres cornos. Compuesta en 1948 por Heitor Villa Lobos dedicada a Marcel Mule, la versión original fue escrita en la tonalidad de “G” (Sol mayor) que es mucho más difícil de tocar por el uso extenso e integrado del registro agudo del saxo soprano por lo que fue transportada una segunda mayor más baja “F” (Fa mayor) y también se ha hecho una adaptación para piano.¹⁷

Aunque lleva el nombre de Fantasía, tiene la forma de un concierto y de una fantasía a la vez, pues lleva el patrón del concierto rápido-lento-rápido, y la forma libre de la fantasía. Sus tres movimientos son: I animé, II lento, III tres animé.

¹⁷

Tomado de:
http://www.adolphesax.com/index.php?option=com_content&view=article&id=244:articulo-arno-bornkamp-villalobos&catid=48:saxofon&Itemid=196

Cuadro 6. Esquema formal Fantasía Op. 630

I				II			III		
ANIME				LENTO			TRES ANIME		
Forma binaria compuesta				Forma binaria simple			Forma binaria compuesta		
A		A' (reexposición)		Introducción	A	a'	A	B	coda
a	B	a'	b'	PUENTE		a	b	desarrollo	Se basa en a
allegro	Andante	moderado	moderado					A	
							Desarrolla a y b		

El primer movimiento consta de 124 compases, su forma es binaria compuesta tiene una sección A y una sección A' con dos partes (a) y (b) para A y (a') y (b') para A'

Cuadro 7. Esquema formal primer movimiento Animé.
ANIMÉ

A		A' (REEXPOSICIÓN)	
A	B	a'	b'
Allegro	Andante	Moderado	moderado

Fuente. Este estudio

La sección A está dividida por las partes ya mencionadas (a) y (b) estas dos partes son contrastantes. La parte (a) está en un tiempo rápido, armónicamente inicia con estructuras cuartales (disposición de acordes por intervalos de cuartas).

Figura 12. Compás 5, estructuras armónicas cuartales

Las flechas y el círculo muestran el uso de estructuras armónicas cuartales.

Soprano Sax.

Piano

The image shows a musical score for Soprano Saxophone and Piano. The Soprano Saxophone part is in the treble clef with a key signature of three flats and a 3/2 time signature. The Piano part is in the bass clef with the same key signature and time signature. The piano part features a sequence of chords in the left hand, with arrows pointing to the intervals between notes in the chords, and a circle highlighting a specific interval of a fourth.

Fuente. Este estudio

Aunque su armadura muestra una tonalidad de “Eb” (Mi bemol mayor), está centrada en “Ab” (La bemol mayor), con movimientos cromáticos y con notas agregadas.

Figura 13. Compás 9, movimientos cromáticos

The musical score for Figure 13 is in 3/4 time and B-flat major. It features two staves: Soprano Saxophone and Piano. The Soprano Saxophone part is mostly silent. The Piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The left-hand accompaniment shows a chromatic sequence of chords: D° (D minor), C7, Cm (C minor), and C#m7 (C minor 7 with a sharp F). An oval highlights the transition from Cm to C#m7, with an arrow pointing to the word "Cromatismo".

Fuente. Este estudio

Figura14. Compás 17 armonía con agregados centrados en Ab.

The musical score for Figure 14 is in 3/4 time and B-flat major. It features two staves: Soprano Saxophone and Piano. The Soprano Saxophone part has a melodic line with notes corresponding to the chords Bb9, Ebmaj7, Gm7, and Ab6. These chords are enclosed in a box. The Piano part provides accompaniment for these chords.

Fuente. Este estudio

La parte (b) contrasta con (a) en un tempo andante (señalado con la palabra moins), su armonía también está centrada en “Ab” (La bemol mayor) con movimientos cromáticos en contra melodías y acordes.

Figura 15. Compás 37, tempo andante armonía en “Ab”

Fuente. Este estudio

La sección A', posee dos partes (a') y (b') ambas con un tempo moderado y con la misma estructura armónica cromática centrada hacia “Ab”(La bemol mayor), encontrando en los últimos cinco compases a manera de codeta una estructura cromática cuartal.

Figura 16. Compás 72, Parte a'.

Fuente. Este estudio

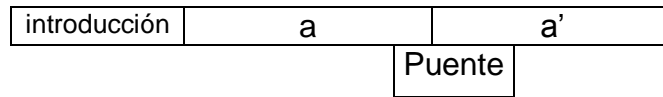
Figura 17. Compás 95, Parte b'.

Fuente. Este estudio

El segundo movimiento consta de 36 compases. Por su pequeña extensión se puede determinar que es un puente que lleva al tercer movimiento, sin embargo

tiene una forma binaria simple por lo tanto consta de una parte (a) y una parte (a') con una pequeña introducción que se presenta en el piano y un puente entre (a) y (a').

Cuadro 8. Esquema formal segundo movimiento Lento



Fuente. Este estudio

La introducción consta de 10 compases, donde el piano presenta el tema que más tarde será expuesto por el saxofón; muestra un esquema armónico en el que se maneja acordes libres con agregados alterados parcialmente.

Figura 18. Compases del 1 al 3, basados en (a) con agregados alterados.

Melodía basada en (a) y estructura armónica con agregados alterados que se muestran en los círculos.

The image shows a musical score for Soprano Saxophone and Piano. The piano part is marked *mf* and features a melodic line with triplets and a bass line with altered chords. Two specific chords are circled: G5b9 and G9 in the first system, and A5b9 and G13#9 in the second system.

Fuente. Este estudio

La parte (a) comienza en el compás 10 donde el saxofón expone la melodía presentada en la introducción, la armonía se desarrolla básicamente sobre un acorde de “Ab13”(La bemol mayor 13), donde sus agregados se ven alterados hasta el final del movimiento, es importante resaltar que tiene como característica un predominante pedal armónico de “Ab- Eb”.

Figura 19. Compás 10, Pedal armónico “Ab-Eb”. Armonía con agregados

Fuente. Este estudio

A partir del compás 24 hasta el compás 28 se presenta un puente que une la primera parte con (a') donde su estructura armónica rompe momentáneamente la estructura de la parte (a) (acorde de Ab13 con agregados alterados) y plantea únicamente cuatro acordes con sus respectivos grados alterados hasta la treceava (Ab13, Bbm13#, Eb13, Cm11).

Figura 20. Compases 20 a 22, la figura muestra la armonía del puente

Fuente. Este estudio

La parte (a') tiene el mismo proceso armónico de la parte (a) donde todo va en función de un acorde con agregados alterados de “Ab13” (La bemol mayor 13). Al final hace una pequeña cadenza por parte del saxofón donde las tres últimas notas son el motivo que se presenta en el primer movimiento de toda la fantasía, el piano se mantiene en un acorde de “Ab13” (La bemol mayor 13).

Figura 21. Compases 35 y 36, cadenza por parte del saxofón, motivo del primer movimiento

Fuente. Este estudio

El tercer movimiento consta de 67 compases, tiene una forma binaria compuesta ya que está conformada por una sección A, una sección B (desarrollo) un pequeño puente y una coda.

Cuadro 9. Esquema Estructura formal tercer movimiento tres animé

TRES ANIMÉ

Forma Binaria Compuesta				
A		B		CODA
a	B	desarrollo		Se basa en A
		A	b	
		Desarrolla a y b		

Fuente. Este estudio

La sección A está conformada por 22 compases y se divide en dos partes una parte (a) y una parte (b); la parte (a) contiene 14 compases, va del compás uno (1) hasta el sexto tiempo del compás 14 en donde el tema es presentado por el piano y luego expuesto por el saxofón; la parte (b) está conformada tan solo por 7 compases, comienza en el último tiempo del compás 14 y va hasta el compás 19 donde se presenta un segundo motivo menos relevante que el primero; finalmente del compás 20 al 23 se presenta nuevamente la parte (a) finalizando la sección A.

Figura 22. Compases 1 a 4, melodía expuesta por el piano

Musical score for measures 1 to 4. The score includes parts for Soprano Sax., Piano, S. Sax., and Pno. The tempo is marked "tres animé". The piano part is circled in black, and an arrow points to the label "Parte (a) melodía expuesta por el piano".

Fuente. Este estudio

Figura 23. Melodía por parte del saxofón

Musical score for Figure 23 showing a melody for the saxophone. The score includes parts for Soprano Sax. and S. Sax. The tempo is marked "sfz mf". The label "Parte (a) melodía por parte del saxofón" is placed to the right of the score.

Fuente. Este estudio

Figura 24. Compases 15 y 16 con anacrusa de compás 14 parte (b) en el saxofón.

Musical score for measures 15 and 16. The score includes parts for Soprano Sax., Piano, S. Sax., and Pno. The saxophone part is circled in black, and an arrow points to the label "Parte b".

Fuente. Este estudio

La sección B está compuesta por 27 compases, comienza en el compás 21 y finaliza en el 47, toma elementos de (a) y (b) y motivos fragmentados de (a) que se desarrollan a lo largo de la sección.

Figura 25. Compases 27 y 28, elementos de (b) y de (a)

The image shows a musical score for two instruments: Soprano Saxophone and Piano. The Soprano Saxophone part is written in treble clef with a 7/4 time signature. It features two circled melodic phrases. The first phrase, labeled 'Elementos de b', consists of a sequence of eighth notes with triplets. The second phrase, labeled 'elementos de a', is a similar sequence of eighth notes. The Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs) with a 7/4 time signature, providing harmonic support with chords and bass lines.

Fuente. Este estudio

Los compases 51 a 54 forman un puente para ir a la coda que está conformada por los trece últimos compases, la coda está basada en las partes (a) y (b) que se desarrollan hasta el final. Los tres últimos compases sugieren un tempo presto y un glissando por parte del saxofón para llegar al final.

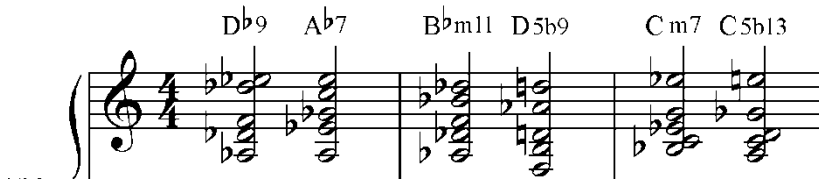
La armonía de todo el movimiento, no presenta un centro tonal fijo manejando un libretonalismo; sus acordes los expresa en su forma básica de tres sonidos y acordes con agregados y agregados alterados dándole mayor densidad a la música.

Figura 26. Compás 16, acordes básicos de tres sonidos

The image shows a single measure of music in 4/4 time, featuring four triads. The first triad is Bb (B-flat major), the second is F (F major), the third is Eb (E-flat major), and the fourth is F (F major). The chords are written in treble clef.

Fuente. Este estudio

Figura 27. Compás 7, acordes con agregados y agregados alterados



Fuente. Este estudio

6.4.3 Gloria Beatriz – 93 Bambuco. Esta pieza está conformada por 90 compases su forma es binaria compuesta tiene una sección A y una sección B cada sección con dos partes.

Cuadro 10.. Esquema formal Gloria Beatriz bambuco.

A				B			
:	a	:	:	b	:	:	a
:		:	:		:	:	b
:		:	:		:	:	

Fuente. Este estudio

La sección A esta formada por 53 compases. Está en una tonalidad de C mayor y se divide en una parte (a) y una parte (b).

Cuadro 11. Esquema formal sección A

A			
:	a	:	:
:		:	:
:		:	:
:		:	:

Fuente. Este estudio

La parte (a) va desde el compás 3 hasta el compás 18 donde el saxofón expone la melodía y el piano presenta su base armónica acompañando al saxofón, esta parte comienza en la relativa menor de “C” (Do mayor) (Am (La menor)) y finaliza con una cadencia compuesta de primer aspecto, se presentan dos puntos de repetición hacia la parte (a) nuevamente; los compases 19 y 20 son un pequeño puente que lleva a la parte (b).

Figura 28. Compases 1 a 5, armonía en “Am”, melodía expuesta por el saxofón

Alto Sax.

Piano

Armonía en Am

Melodía por parte del saxofón

Fuente. Este estudio

Figura 29. Compases 19 y 20, puente que conecta con la parte b

Alto Sax.

Piano

Fuente. Este estudio

Figura 30. Compases 17 y 18, cadencia compuesta de primer aspecto VII°- V- I

Piano

B° E7 Am

Fuente. Este estudio

La parte (b) va desde el compás 21 hasta el compás 52, pero esta vez es el piano quién lleva la melodía y el saxofón hace una contra melodía volviendo a recuperar la parte melódica en el compás 37, armónicamente sale de la relativa menor y vuelve a “C” (Do mayor) finalizando con una cadencia compuesta de primer aspecto el compás 53 sirve como puente que lleva a la sección B

Figura 31. Compases 21 a 27, armonía en “C” parte (b) expuesta por el piano

The image displays two musical excerpts. The top excerpt, labeled 'Figura 31', covers measures 21 to 27. It features an Alto Saxophone part with a 'Cmaj7' chord marking and a Piano part where the piano carries the melody. An annotation 'Armonía en C mayor' points to the piano accompaniment. The bottom excerpt, labeled 'Figura 32', covers measures 37 to 40, showing the Alto Saxophone carrying the melody. An annotation 'Melodía parte (b) expuesta por el piano' points to the piano accompaniment in this section.

Fuente. Este estudio

Figura 32. Compases 37 a 40, melodía expuesta por el saxofón

The image shows a single staff of music for the Alto Saxophone, labeled 'Alto Sax.', containing the melody for measures 37 to 40. The melody consists of eighth and quarter notes with some slurs.

Fuente. Este estudio

La sección B está compuesta por 37 compases, comienza en el compás 54 y termina en el 90. Esta sección está en la tonalidad de “F” (Fa mayor); al igual que la sección A ésta se divide en una parte a y una parte b.

Cuadro 12. Esquema formal sección B

B	
:	a
:	b

Fuente. Este estudio

La parte (a) comienza en el compás 54 y termina en el compás 69, en ésta parte el saxofón lleva la nueva melodía y el piano hace un acompañamiento armónico mucho más rítmico que en la anterior sección.

Figura 33. Compases 54 a 57, sección B melodía expuesta por el saxofón

Sección B

melodía expuesta por el saxofón

The image shows a musical score for measures 54 to 57. The top staff is for Alto Saxophone (Alto Sax.) and the bottom two staves are for Piano. The Alto Saxophone part is circled in black, and an arrow points to it from the text 'melodía expuesta por el saxofón' above. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns in both hands.

Fuente. Este estudio

Figura 34. Compases 60 a 64, mayor movimiento rítmico en la parte armónica

The image shows a musical score for measures 60 to 64, specifically for the Piano part. The score is written in a grand staff with treble and bass clefs. The piano accompaniment features a more rhythmic and active harmonic part with various chords and melodic lines in both hands.

Fuente. Este estudio

Desde el compás 70 hasta el compás 85 se presenta la parte (b) de ésta sección en la que la nueva melodía es presentada por el piano pero el saxofón se une a él en el compás 72 con una pequeña escala cromática para luego compartir la melodía con el piano a partir del compás 74 y terminando ésta en el compás 83.

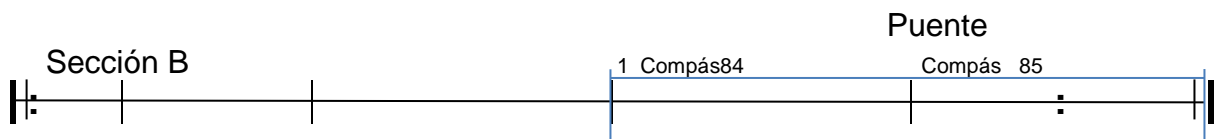
Figura 35. Compases 70 a 76, melodía expuesta por el piano, escala cromática del saxofón

Melodía por parte del piano a la que se une el saxofón con escala cromática.

Fuente. Este estudio

Los compases 84 y 85 forman un puente marcado por una casilla que lleva a repetir toda la sección B.

Figura 36. Pequeño esquema de la sección B y su puente



Fuente. Este estudio

Los compases 86 a 88 son un puente que une el final de la sección B con el comienzo de la sección A por lo que la obra se vuelve a repetir completamente desde la primera sección (A) pero ahora sin ninguna repetición de las partes de cada sección;

Figura 37. Compases 86 a 88, puente

Fuente. Este estudio

Finaliza en los compases 89 y 90 marcados con una coda (O) en la tonalidad de “F” (Fa mayor).

Figura 38. Compases 89 y 90, final en “F”

Fuente. Este estudio

6.4.4 Tango études N° 1. Tiene una forma binaria simple, está conformado por dos partes; parte A con pequeñas variaciones y un puente que une con la parte B; la parte B también tiene un puente que dirige a la coda, ésta basada en A y B, su centro tonal está dirigido hacia “Am” (La menor).

Cuadro 13. Esquema formal Tango Études No. 1.

A	Puente	B	Puente	CODA
Con variaciones		Marcato		Muestra A y B

Fuente. Este estudio

La parte A está conformada por 34 compases, basados en un centro tonal de “Am”, donde se muestra el primer tema dos veces siendo la segunda vez la que expone pequeñas variaciones, una de sus características es que la primera nota del tema sube por medios tonos.

Figura 39. Compases 1 a 8, Tema 1, primera nota del tema que sube por medios tonos

Fuente. Este estudio

La segunda vez que se expone el tema, se presenta con pequeñas variaciones en su figuración, como se muestra en la imagen.

Figura 40. Compases 2, 20 y 26

Primera vez, cuarto tiempo compás 2.

Segunda vez, variación 1, cuarto tiempo compás 20

Segunda vez, variación 2, tercer y cuarto tiempo compás 26

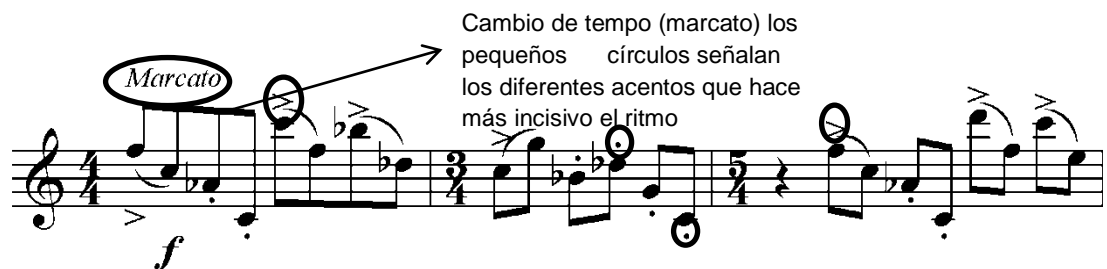
Fuente. Este estudio

Los compases 27 a 34 son un pequeño puente que empalma con las sección B.

La sección B está conformada por 31 compases; a diferencia de la sección A, ésta no posee un centro tonal fijo. El comienzo de ésta sección ha sido señalada con la palabra *marcato* pero no como una articulación, sino más bien como un cambio de tempo en el que se va a interpretar un poco más lenta que la primera sección pero va a ser mucho más incisiva en su ritmo, caracterizado por sus acentos, aspectos importantes en el tango.

Figura 41. Compases 35 a 37, cambio de tempo

No posee un centro tonal fijo.



Fuente. Este estudio

Su tema se expone siete veces con pequeñas variaciones y muestra un descenso de escalas en las que se desarrolla la melodía.

Figura 42. Compás 35, tema 2. Se expone siete veces en los compases, 37, 42, 48, 50, 53, 58, y 60



Fuente. Este estudio

Figura 43. Compases 41 a 43, escala descendente



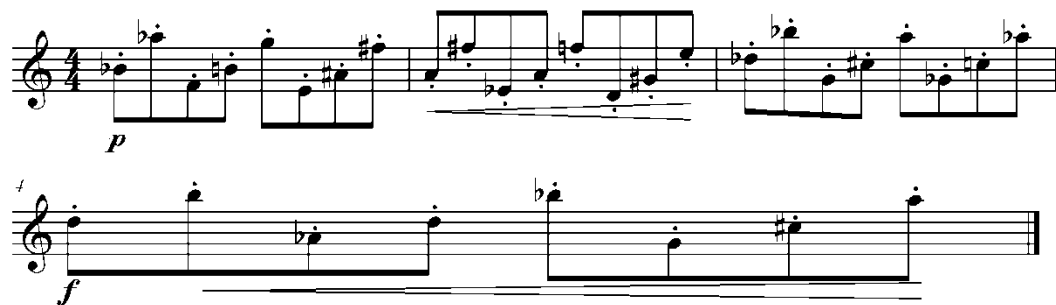
los círculos señalan la siguiente escala descendente.



Fuente. Este estudio

Al finalizar esta sección los siguientes 7 compases son un puente que lleva a la coda; éste puente muestra una serie de intervalos marcando cada figura con un stacato que hace de él una pequeña melodía mucho más rítmica que la anterior sección.

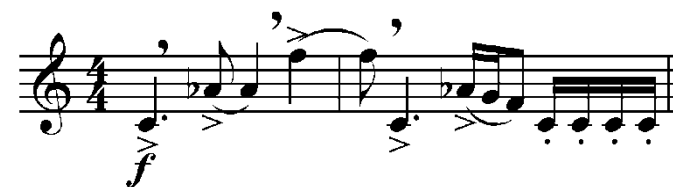
Figura 44. Compases 67 a 70, puente hacia la coda.



Fuente. Este estudio

La coda está conformada por 29 compases y está basada en los temas 1 y 2, resolviendo con la nota “la”, nota de la tonalidad sugerida en la primera sección.

Figura 45. Compases 74 y 75, tema 1



Fuente. Este estudio

Figura 46. Compás 90, tema 2



Fuente. Este estudio

Figura 47. Compases 101 y 102, escala final



Fuente. Este estudio

6.4.5 Kunta Kinte's Suite, suite n° 2. Para saxofón soprano y piano; es una suite que se asemeja a la barroca ya que está compuesta por varios movimientos, sin embargo hay una gran diferencia ya que sus movimientos no son danzas como en el barroco y no están en una misma tonalidad ni una relativa menor, el compositor crea una suite moderna compuesta por cuatro piezas cada una con su forma correspondiente.

Cuadro 14. Esquema formal Kunta Kinte´s Suite

I. Date of birth. Forma binaria compuesta				II. Free Young forma incipiente			III. Captivity forma ternaria				IV. Freedom of speech forma incipiente				
A		B		coda			Introducción	A	coda	intro	A	B	A'	coda	A
a	b	a	b	Basada en a de B				: tema a :							Monotemático

El primer movimiento es un adagio, está conformado por 121 compases, su forma es binaria compuesta porque tiene una sección A una sección B cada una con dos partes (a y b) y una coda,

Cuadro 15. Esquema formal primer movimiento

A		B		Coda
a	B	a	b	Basada en a de B

Fuente. Este estudio

La sección A se conforma por 41 compases su forma es binaria simple porque tiene una parte (a) y una parte (b); la parte (a) va desde el compás 1 hasta el compás 23, el piano expone una pequeña melodía hasta el compás 13 en donde se une el saxofón con una melodía diferente y la melodía del piano se convierte en acompañamiento para el saxofón, maneja una armonía cuartal que se desarrolla a lo largo de ésta parte.

Figura 48. Compases 1 a 5, melodía por parte del piano, armonía cuartal

The image shows a musical score for Soprano Saxophone and Piano. The Soprano Sax part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piano part begins with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A circled area in the piano part highlights a quartal harmony, which is a series of four notes stacked in intervals of a fourth. An arrow points from this circled area to the text 'Armonía cuartal' below the staff. The piano part includes dynamic markings 'deciso...' and 'f' (forte), and a 'Ped.' (pedal) marking.

Fuente. Este estudio

Figura 49. Compases 13 a 17, melodía por parte del saxofón

La figura muestra que la melodía es expuesta por el saxofón.

The musical score for Figure 49 consists of two systems. The first system includes Soprano Saxophone and Piano parts. The Soprano Saxophone part has a melodic line with triplets. The Piano part provides harmonic accompaniment with chords and triplets. The second system includes Soprano Saxophone and Piano parts. The Soprano Saxophone part has a melodic line with triplets. The Piano part provides harmonic accompaniment with chords and triplets.

Fuente. Este estudio

Entre los compases 24 a 29, se presenta un puente que une la parte (a) con la parte (b), en éste la melodía es expuesta únicamente por el piano, y aún maneja estructuras armónicas cuartales.

La parte (b) se compone por 12 compases, donde el saxofón retoma la melodía, y su parte rítmica es más lenta, aún maneja una armonía cuartal de “Eb”, el piano sostiene un pedal de “Eb” (Mi bemol mayor), además se presentan algunos acordes con agregados alterados.

Figura 50. Compases 30 a 35, melodía por el saxofón armonía en “Eb” cuartal

The musical score for Figure 50 consists of two systems. The first system includes Soprano Saxophone and Piano parts. The Soprano Saxophone part has a melodic line. The Piano part provides harmonic accompaniment with chords. The second system includes Soprano Saxophone and Piano parts. The Soprano Saxophone part has a melodic line. The Piano part provides harmonic accompaniment with chords. Annotations highlight the melody and the Eb quartal harmony.

Fuente. Este estudio

Figura 51. Compases 39 a 41, armonía con agregados alterados

C7#13 C7^{#11}_{b9} → Armonía con agregados alterados

Soprano Sax.

Piano

Fuente. Este estudio

La sección B está conformada por 61 compases, es una forma binaria simple porque se divide en una parte (a) y una parte (b); en ésta sección se maneja técnicas de composición llamadas pan diatonismo, donde el compositor utiliza el acorde de “Bb13” (Si bemol 13) sin dejar a un lado la armonía cuartal que la sigue utilizando en la mayor parte de la sección.

Figura 52. Compases 42 a 45, pan diatonismo “Bb13”

a tempo

Soprano Sax.

cantabile
mp

Piano

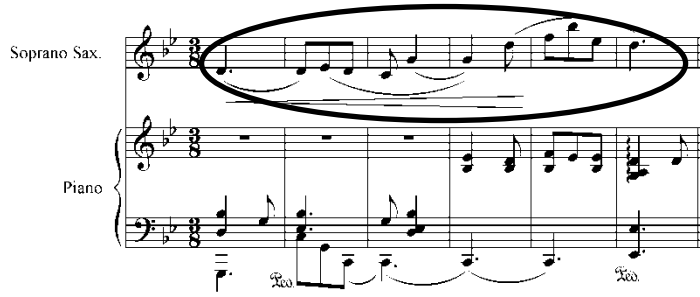
mp

pandiatonismo Bb13

Fuente. Este estudio

En la parte (a), la melodía está a cargo del saxofón, y el piano hace una contra melodía a manera de acompañamiento.

Figura 53. Compases 49 a 54, melodía expuesta por el saxofón

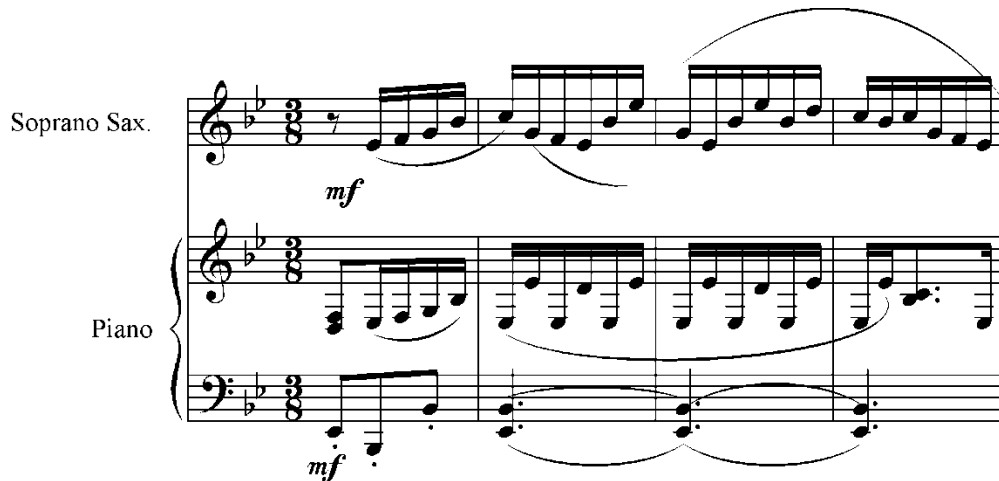


melodía expuesta por el saxofón

Fuente. Este estudio

La parte (b) comienza en el compás 87, y presenta una melodía diferente a la anterior sobre todo en su figuración, es mucho más rítmica y la exponen el saxofón y el piano simultáneamente; el piano presenta un pedal de “Bb” (Si bemol). Su armonía es cuartal.

Figura 54. Compases 87 a 90, melodía expuesta por saxofón y piano



Fuente. Este estudio

La sección B finaliza en el compás 102, y en el compás 103 se presenta una coda de 19 compases donde se retoma el pan diatonismo.

Figura 55. Compás 103, Pan diatonismo

Acorde Bb13. Pan diatonismo

Fuente. Este estudio

El saxofón vuelve a presentar una melodía con menor figuración rítmica basada en la parte (a) de la sección B.

Figura 56. Compases 105 a 111, melodía con menor ritmo

Soprano Sax.

Piano

Fuente. Este estudio

La coda finaliza con un calderón en un acorde de “Gmaj7-9” dándole fin a éste movimiento.

Figura 57. Compás 121, final del movimiento en acorde de “Gmaj7-9”

Soprano Sax.

Piano

Fuente. Este estudio

El segundo movimiento es un allegro y consta de 24 compases, su forma es incipiente y monotemático (tiene un solo tema), se divide en una pequeña introducción, una parte A que se repite y una coda.

Cuadro 16. Esquema formal segundo movimiento

Introducción	A	coda
	: tema a	:

Fuente. Este estudio

La introducción consta de 10 compases, presentando una melodía expuesta únicamente por el piano, su tonalidad está en “Eb” (Mi bemol mayor) se maneja una armonía con agregados y agregados alterados.

Figura 58. Compases, 122 a 125, armonía con agregados y agregados alterados tema principal del movimiento

The image shows a musical score for measures 122 to 125. It includes parts for Soprano Sax, Piano, S. Sax, and Pto. (Piano). The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 116. The key signature is Eb major. Annotations include:

- A box above the Soprano Sax part containing the chords Eb7#11, Ab, and Bb7.
- An arrow pointing from this box to the text 'Eb7#11, Ab, Bb7. Armonía con agregados y agregados alterados'.
- Two ovals highlighting the main melodic theme in the Piano and Pto. parts.
- An arrow pointing from these ovals to the text 'Tema principal que se presenta en todo el movimiento.'

Fuente. Este estudio

La sección A está compuesta por 6 compases, comienza en el compás 132 y termina en el compás 137, repitiendo ésta sección. El saxofón se une al piano en el compás 133 y exponen el tema, que se va desarrollando hasta el final de la sección; su armonía también se basa en agregados y agregados alterados en la tonalidad de “Eb” (Mi bemol mayor).

Figura 59. Compases 132 a 135, agregados y agregados alterados, desarrollo del tema principal por parte del saxofón

The image shows a musical score for measures 132 to 135. It includes three systems of staves: Soprano Saxophone (Soprano Sax.), Piano (Piano), and Saxophone (S. Sax.) with Piano (Pno.) accompaniment. Annotations include:

- A box above the Soprano Sax staff containing the chord sequence: Eb7(11) | D9 | A9 | Eb7.
- An arrow pointing from this box to the text: "Agregados y agregados alterados".
- An arrow pointing from the Piano staff to the text: "Desarrollo del tema principal".
- A circle around the Saxophone staff in measure 133.
- A box around the Saxophone staff in measure 134.
- An arrow pointing from these markings to the text: "Melodía expuesta por el piano y el saxofón".
- Chord markings Eb7(11), Fm, and Bb7 are visible in the Saxophone and Piano parts.
- The dynamic marking *mp* is present in the Soprano Sax and Piano parts.

Fuente. Este estudio

La coda se compone por 8 compases en donde el piano retoma el tema principal y finaliza en el compás 145 en un acorde de “Bb7” (Si bemol 7).

Figura 60. Compás 145, acorde de “Bb7”

The image shows the musical score for measure 145. It consists of two systems:

- Soprano Saxophone (Soprano Sax.) staff: The saxophone is silent, indicated by a whole rest.
- Piano (Piano) staff: The piano part features a sustained chord in the right hand and a single note in the left hand, both marked with a fermata. The chord is identified as Bb7.

Fuente. Este estudio

El tercer movimiento es un allegro, lleva por título Captivity, está conformado por 40 compases, su forma es ternaria simple; presenta una introducción, una parte A, una parte B, una parte A' y una coda.

Cuadro 17. Esquema formal tercer movimiento

Introducción	A	B	A'	Coda

Fuente. Este estudio

La introducción se conforma por cuatro compases y está expuesta por el piano con una rítmica señalada con la palabra *marcato* haciendo que el ritmo sea más incisivo, maneja una armonía cuartal de “Db” (Re bemol mayor) con un pedal de “Ab” (La bemol) que está presente a lo largo del movimiento.

Figura 61. Compases 146 a 149, Introducción expuesta por el piano

The image shows a musical score for Soprano Saxophone and Piano. The Soprano Saxophone part is silent, indicated by a horizontal line. The Piano part is in 8/8 time and consists of four measures. The first measure is marked *marcato*. The bass line of the piano part is circled, and an arrow points to it with the text "Pedal en Ab".

Fuente. Este estudio

La parte A se compone por ocho compases en donde el saxofón expone la melodía y el piano mantiene el mismo patrón rítmico ya expuesto en la introducción, como un acompañamiento para la melodía, maneja una armonía cuartal de “Ab” (La bemol mayor) como dominante V de “Db” (Re bemol mayor), la parte del piano mantiene un pedal de “Ab” (La bemol); la melodía a su vez se divide en dos partes, la primera parte conformada por los cuatro primeros compases (150 a 153) en donde su rítmica es lenta; y la segunda parte compuesta por los siguientes cuatro compases (154 a 157) en donde su rítmica es mucho más ágil.

Figura 62. Compases 150 a 157, melodía expuesta por el saxofón

Soprano Sax. *mf*

Parte 1 de la melodía

deciso...

Parte 2 de la melodía

Fuente. Este estudio

Figura 63. Compás 150, acorde de Ab como dominante V de Db

no

Fuente. Este estudio

La parte B se compone de ocho compases en donde el saxofón expone una nueva melodía con una figuración más pequeña que le brinda mucha más agilidad, se mantiene en el acorde de “Ab” (La bemol mayor) cuartal y el piano lleva la misma rítmica que en la parte A.

Figura 64. Compases 158 a 165, melodía del saxofón

Soprano Sax.

Fuente. Este estudio

La parte A' se compone por ocho compases donde el saxofón expone nuevamente el tema retomando figuración del segundo tema de la parte A pero el piano cambia su figuración rítmica aunque mantiene el pedal de “Ab” (La bemol).

Figura 65. Compases 166 a 168, tema expuesto por el saxofón, piano con misma figuración rítmica con pedal en “Ab”

Fuente. Este estudio

Los compases 174, 175 y 176 son un puente que se conecta con la coda y están en el acorde de “Ab#11” (La bemol sostenido 11).

Figura 66. Compases 174 a 176, puente en acorde de “Ab#11”

Fuente. Este estudio

La coda se compone por los nueve últimos compases su armonía se desarrolla en el acorde de “Eb9”(Mi bemol mayor 9) como dominante V de “Ab” (La bemol mayor) que a su vez es dominante V de la tonalidad de “Db” (Re bemol mayor), finalmente su armonía resuelve en un calderón de “Db7-9 aum11” (Re bemol mayor 7_9 aum 11) que es la tonalidad de la armadura.

Figura 67. Compás 178, dominante V de “Ab”

Fuente. Este estudio

Figura 68. Compás 185, acorde de “Db 7-9 aum11”

Fuente. Este estudio

El cuarto movimiento se titula Freedom of speech, se compone por 19 compases, su forma es binaria incipiente monotemático; su armonía está formada sobre un solo acorde de “Gm” (Sol menor) con agregados y agregados alterados. Parcialmente hay cambios de modo a “G”(Sol mayor), presenta pequeñas estructuras cuartales.

Cuadro 18. Esquema formal cuarto movimiento.

A
Monotemático

Fuente. Este estudio

Figuras 69. Compases 186 – 195

Piano

mp
con grazia..

Gm → Acorde de Gm

Estructura cuartal

Soprano Sax.

GM → Cambio de modo de Gm a G

Piano

Fuente. Este estudio

Este movimiento presenta las siguientes características:

Posee un solo bordón en el bajo durante todo el movimiento con una pequeña variación en el compás 194 que va hasta el final del mismo.

Figura 70. Compases 150 y 151- 194 y 195, bordón en el bajo y variación que se mantienen hasta el final

Bordón en el bajo

Variación del bordón que se mantiene hasta el final

Fuente. Este estudio

Este movimiento es muy corto lo que permite concluir que más que un movimiento sugiere ser el final de toda la obra en forma de coda.

CONCLUSIONES

La investigación bibliográfica, contribuyó con el desarrollo técnico del instrumentista, enriqueciendo su calidad interpretativa a la hora de presentar su recital.

El análisis musical del repertorio es de suma importancia para la interpretación porque permitió concebir la estructura formal de las obras e interiorizar más acerca de ellas, reforzando los aspectos técnicos requeridos por estas.

Al realizar esta investigación, el instrumentista conoció elementos importantes acerca de las características generales del saxofón, aspectos históricos de éste, del repertorio académico y de los compositores que han dedicado sus creaciones musicales al mismo.

El instrumentista adquirió importantes conocimientos acerca de las nuevas técnicas modernas de composición, estilo y forma que están presentes en el repertorio seleccionado, obteniendo elementos que servirán para el análisis de otras obras musicales modernas.

BIBLIOGRAFÍA

ADLER, Samuel. El estudio de la orquestación. España: Idea Books S.A., 2006. 842p.

CARVAJAL, Arnold. Recital Interpretativo de clarinete “Un sonido, diversos colores y distintos mundos”. San Juan de Pasto: 2007. 154p.

COPLAND, Aaron. Como escuchar la música. México: Fondo de cultura económica, 1988. 284p.

CHAUTEMPS, Jean Louis, Kientzy Daniel, Londeix Jean Marie. El Saxofón. Paris: Editorial Labor, S.A., 1990. 93p.

GABIS, Claudio. Armonía Funcional. Buenos Aires: Melos. 2006. 374p.

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

IGOA, Enrique. Análisis Musical I. España: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. 59p.

JACOBS, Arthur. Diccionario de Música. Buenos Aires: Editorial Losada. 1995. 511p.

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

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

ANEXOS

**Anexo A. partitura. Concierto para saxofón alto y orquesta de cuerdas. Pierre
Maz Dubois. Reducción para piano y saxofón**

Anexo B. partitura. Fantasía op. 630 para saxofón soprano, cuerdas y tres cornos. Heitor Villa-Lobos. Reducción para piano y saxofón.

Anexo C. partitura. Gloria Beatriz Bambuco para saxofón alto y piano. León Cardona

Anexo D. partitura. Tango études. Estudio No. 1. Astor Piazzolla

**Anexo E. partitura. Kunta Kinté's Suite para saxofón soprano y piano.
Ángelo Dávila.**