

**COLOSAX, UNA MIRADA HACIA LA MÚSICA DESDE EL SONIDO DEL
SAXOFÓN TENOR**

**RECITAL DE GRADO
JESÚS DAVID ERIRA RUANO**

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

2018

**COLOSAX, UNA MIRADA HACIA LA MÚSICA DESDE EL SONIDO DEL
SAXOFÓN TENOR**

PRESENTADO POR:

JESÚS DAVID ERIRA RUANO

RECITAL DE GRADO

MODALIDAD INTERPRETATIVO

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

Asesor:

Mg. John Marino Granda Paz

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

SAN JUAN DE PASTO

2018

NOTA DE RESPONSABILIDAD

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

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

NOTA DE ACEPTACIÓN

Presidente del Jurado

Jurado

Jurado

Pasto, Septiembre 2018

RESUMEN

Colosax, una mirada hacia la música desde el saxofón tenor, es una propuesta interpretativa diseñada a partir de transcripciones y adaptaciones de 5 piezas para este instrumento solista. El objetivo central del documento es realizar un análisis descriptivo desde un enfoque formal y estructural, con la finalidad de comprender en este, la funcionalidad y la versatilidad propias del color y tímbrica en el saxofón tenor.

PALABRAS CLAVES: Saxofón tenor, transcripción y adaptación para saxofón tenor, improvisación en música.

ABSTRACT

Colosax, una mirada hacia la música desde el saxofón tenor, is a performance designed from transcriptions and adaptations of 5 pieces for this single instrument. This focus is making description analysis by formal and structure approach with the purpose of understanding in this, the functionality and versatility of the color and timbre in the tenor saxophone.

KEYWORDS: Tenor saxophone, transcriptions and adaptations for tenor saxophone, improvisation in music

CONTENIDO

Resumen.....	5
Abstract.....	6
Tabla de Figuras	9
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	13
1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA.....	13
1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA.....	14
2. OBJETIVOS.....	14
2.1 OBJETIVO GENERAL.....	14
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	14
3. JUSTIFICACIÓN.....	15
4. MARCO REFERENCIAL.....	19
4.1 Marco teórico conceptual.....	19
4.1.1. Paradigma de la ‘Razón vital’	19
4.1.2. Hecho musical, postura de Jean Molino	20
4.1.3. Proceso de improvisación, postura de Jean-Jaques Nattiez	20
5. EL SAXOFÓN.....	22
5.1 Adolphe Sax y su patente.....	22
5.2 El Saxofón Tenor (si bemol).....	29
6. BIOGRAFÍA DE LOS COMPOSITORES	31
6.1 Johann S. Bach.....	31
6.2 Pierre Max Dubois.....	32
6.3 Pedro Iturralde Ochoa.....	33
6.4 Luis Uribe Bueno.....	34
6.5 John Sebastian Delgado Pantoja	34
7. TIPO DE INVESTIGACIÓN	35
7.1 Diseño de la investigación.....	36
7.1.1. <i>Metodología Inductiva-deductiva</i> . Modelo de Charles Keil.....	36

8. ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN	37
8.1 <i>La Partita</i> BWV 1013 <i>en la menor para Flauta sola</i> de J.S. Bach transcrita para saxofón alto, ejecutada en saxofón tenor en un tono real de re menor.	37
8.2 Circus Parade para Saxofón y Percusión de Pierre Max Dubois.	51
8.3 Suite Hellenique de Pedro Iturralde.	64
8.4 El cucarrón de Luis Uribe Bueno adaptación para dúo Saxofón tenor y Guitarra.	81
8.5 Remembranza y Festejo para saxofón tenor y guitarra de John Sebastian Delgado Pantoja.	88
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	96
Bibliografía	98

Tabla de Figuras

Figura 1 Ejemplo de Sevilla transcrita para cuarteto de saxofones. Tomado de Deane, 2011, p. 7.....	16
Figura 2 Ejemplo de Sevilla escrito para Piano	16
Figura 3 Ejemplo de Hodson, 2007, pág. 15.....	22
Figura 4 Ejemplo de Hodson, 2007, pág. 16.....	22
Figura 5 Diferencias de prototipos de saxofón. Tomado de McBride, 1982.....	26
Figura 6 Patentes de Adolphe Sax. Tomado de https://luiseduardolopez.es/adolphe-sax/27	27
Figura 7 Diseño patentes Adolphe Sax 1838. Tomado de McBride, 1982, pág. 114.....	28
Figura 8 Ejemplo de patente francesa. Tomado de McBride, 1982, pág. 118.....	29
Figura 9 Modelo de Charles Keil. Tomado de Hodson, 2007, pág. 13.	36
Figura 10 Descripción de Exclamatio.Compás 1-4.....	40
Figura 11 Descripción de la figura de Auxesis o Incrementum.....	40
Figura 12 Descripción de la Epistrophe, Metalepsis y Commisura.....	41
Figura 13 Descripción de permutación de motivo.....	42
Figura 14 Descripción de la figura de Circulatio y la cadencia final de Allemande..	43
Figura 15 Descripción de la figura de Polusyntheton.....	43
Figura 16 Descripción de la figura retórica Paronomasía y Palilloga.	44
Figura 17 Descripción de la figura de Epizeuxis y de Epistrophe.....	45
Figura 18 Descripción de la figura retórica Auxesis o Incrementum.	45
Figura 19 Cadencia de la sección Corrente.....	46
Figura 20 Descripción de la figura retórica Metalepsis.	47
Figura 21 Descripción sección B Sarabande.	48

Figura 22 Descripción de la sección A de Bourée Angloise.	49
Figura 23 Descripción inicio sección B.	49
Figura 24 Descripción de la figura Polysyntheton de Bourrée.	50
Figura 25 Descripción de la Sección B y cadencia final.	51
Figura 26 Descripción Introducción Circus Parade.	54
Figura 27 Descripción de la figuración melódica en el saxofón.	55
Figura 28 Descripción de los modos empleados en la figuración melódica.	55
Figura 29 Descripción numeral 3 hasta el numeral 5.	56
Figura 30 Descripción Cadencia numeral 6.	57
Figura 31 Descripción numeral 8.	57
Figura 32 Descripción de los numerales 10-11 e inicio del numeral 12.	58
Figura 33 Descripción numeral 12.	59
Figura 34 Descripción del clímax.	60
Figura 35 Descripción de la transición para la reexposición.	61
Figura 36 Descripción coda del primer movimiento.	61
Figura 37 Descripción Cadenza segundo movimiento.	62
Figura 38 Descripción del numeral 3 segundo movimiento.	63
Figura 39 Descripción de la Coda.	64
Figura 40 Descripción ostinato Kalamatianos.	66
Figura 41 Descripción primera frase.	67
Figura 42 Descripción frase imitativa del saxofón.	67
Figura 43 Descripción Frase B Kalamatianos.	68
Figura 44 Descripción frase C Kalamatianos.	69

Figura 45 Cadencia suspensiva Kalamatianos.....	69
Figura 46 Descripción ostinato Funky.....	70
Figura 47 Descripción sugerencia de improvisación	70
Figura 48 Ilustración de improvisación por parte de Russ Peterson en el segundo movimiento de la Suite Hellenique. Registro audio visual de Russ Peterson en el saxofón y Jay Hershberger en el piano, min 1:59. Tomado de https://www.youtube.com/watch?v=-8ec3skcJtY	72
Figura 49 Ilustración de improvisación de Pedro Iturralde. Registro audiovisual de PEDRO ITURRALDE QUARTET "Suite Hellenique" / Bogui Jazz, 1 agosto 2014, 2014 min 6:06. Tomado de https://www.youtube.com/watch?v=kIkkGcfNaQw	73
Figura 50 Descripción de la introducción de Valse de la Suite hellenque.....	74
Figura 51 Descripción primera frase Vals Suite Hellenique.	75
Figura 52 Descripción segunda frase Vals.....	76
Figura 53 Descripción literal F y clímax.	77
Figura 54 Descripción literal G.....	78
Figura 55 Descripción de Fabordón en el literal H.....	79
Figura 56 Cadencia Suspensiva literal H.	79
Figura 57 Descripción ostinato Kritis.	80
Figura 58 Descripción melodía Kritis.....	81
Figura 59 Descripción del motivo en la introducción.....	83
Figura 60 Descripción disminución del motivo.....	83
Figura 61 Descripción del estribillo.....	84
Figura 62 Descripción de la adaptación a la guitarra El cucarrón.	85

Figura 63 Descripción de acompañamiento Sección B.	86
Figura 64 Puente para sección C.	87
Figura 65 Descripción sección C.	87
Figura 66 Descripción cadencia final El cucarrón.	88
Figura 67 Descripción de la introducción.	89
Figura 68 Descripción tema principal.	90
Figura 69 Descripción segundo tema.	91
Figura 70 Descripción de puente para sección B.	91
Figura 71 Descripción introducción sección B.	92
Figura 72 Descripción modulación sección B.	93
Figura 73 Descripción del patrón básico y escritura rítmica del Festejo peruano aplicado a la pi.	93
Figura 74 Descripción de bordón y contra canto.	94
Figura 75 Descripción de improvisación y coda.	95

INTRODUCCIÓN

***Colosax*, una mirada hacia la Música desde el sonido del saxofón tenor**, es una propuesta de interpretación musical que incluye el repertorio de cinco piezas transcritas y adaptadas para saxofón tenor, estas piezas hacen parte de los periodos estilísticos del Barroco, el Romántico, el Posromántico y el Contemporáneo.

Además, una de estas piezas fue hecha por encargo al Licenciado en Música de la Universidad de Nariño Jhon Sebastian Delgado por parte del autor de este proyecto, la anterior idea surge de generar apoyo y difusión de nuevos compositores del departamento de Nariño.

El objeto central del proyecto busca generar alternativas para un mejor desempeño de la familia instrumental creada por Adolphe Sax, tal como lo explica Harry Gee (1986) y Asensio Segarra (1999), el repertorio académico escrito para las voces del saxofón alto y del saxofón soprano como instrumento solista es mayor en comparación del repertorio escrito para la voz del saxofón tenor.

Por lo anterior surge el título de ***Colosax***, una palabra compuesta por el adjetivo *colosal*¹ y el apellido del creador de este instrumento. Al tomar este juego palabras, la intención del título es crear una dinámica entre característica tímbrica de su registro y su versatilidad en los géneros

¹ N.A. "Que es demasiado grande o sobresaliente", definición dada por la RAE.

musicales, además, es tomar la idea de coloración ² en música (Deford, 2015) para hacer referencia a las particularidades de la construcción, diseño y material que constituyen el saxofón, como un resultado entre la funcionalidad de lo rítmica y lo melódico propias de este instrumento musical.

Dicho de otra manera, *Colosax* es lo colosal del color en el saxofón tenor, también como una muestra de versatilidad adquirida en la formación académica y extracurricular durante los años; el autor del proyecto presenta como reflexión su dedicación al sonido particular para conectar su razón vital³ en función de una buena ejecución musical.

² N.A. concepto de las coloraciones, Ruth Deford explica que coloración es el cambio de valor y movimiento de las notas.

³ N.A. Dimensión inspirada en el filósofo José Ortega y Gasset donde explica que la razón vital es donde “el ser” puede trascender al intelecto cuando conecta sus ideas con los hechos en el mismo instante, lo anterior, aludiendo que en la formación del músico depende muchas veces del resultado al instante y no en un hipotético juicio externo para lograr la ejecución adecuada.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

La Universidad de Nariño contempla el recital de grado en su modalidad interpretativo como opción para obtener el título de Licenciado en Música, en esta modalidad se demuestra la formación y aptitudes vocacionales del estudiante adquiridas durante los procesos de educación, sin embargo, la responsabilidad de la formación instrumental va más allá de desarrollar técnicas para una interpretación adecuada.

En el caso del saxofón creado por Adolphe Sax (Dinant, 6 de noviembre de 1814 - París, 7 de febrero de 1894), Ansesio Segarra (1999) nos acerca a la historia de su invento al ser una familia instrumental que no tiene relevancia en la tradición del formato sinfónico orquestal desarrollado y propuesto por centro Europa, en su tesis nos narra que el saxofón tuvo dificultades para obtener la aceptación en el ámbito académico.

Del mismo modo, Ansesio Segarra describe que el repertorio académico para orquesta, banda, instrumento solista y piano acompañante, son destinados en su mayoría para el saxofón alto o saxofón soprano, por lo tanto, esto dificulta a la hora de pensar en un repertorio específico para saxofón tenor.

1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

¿Por medio del recital interpretativo *Colosax, una mirada hacia la Música desde el sonido del saxofón tenor*, es posible mejorar el escaso repertorio musical en la región sean enfocados hacia el saxofón tenor?

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Presentar un recital de interpretativo que aborde el saxofón tenor como instrumento solista para recrear sus posibilidades expresivas y demostrar su caracterización tímbrica ante los jurados y la comunidad en general, con el fin de optar el título de Licenciado en Música de la Universidad de Nariño.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Proponer repertorio adaptado para saxofón tenor de las obras *La Partita* BWV 1013 *en la menor para Flauta sola* de J.S. Bach transcrita para saxofón alto, ejecutada en saxofón tenor re menor, *Circus Paradaise* para Saxofón y Percusión de Pierre Max Dubois, *Suite Hellenique* de Pedro Iturralde, *El Cucarrón* de Luis Uribe Bueno y la *performance*⁴ del *Remembranza y Festejo* escrita para Saxofón Tenor y Guitarra de John Sebastian Delgado.

⁴ N.A. palabra derivada del latín *per formare* que hace referencia a el acto de ejecutar e interpretar las indicaciones propias de una partitura, además, esta palabra significa la expresión de las múltiples variables del sonido que se hallen pertinentes por parte del músico, este concepto es la traducción lingüística aplicada a la palabra inglesa o francesa de *performance* con la idea de mejorar el léxico musical (Yepes Londoño, 2014, pág. 320).

2. Analizar, estudiar y proponer la interpretación del repertorio escogido, de acuerdo con las exigencias técnicas y estilísticas que requieran cada obra.
3. Presentar ante los docentes, estudiantes y comunidad en general, como evidencia de la formación instrumental recibida en el programa de Licenciatura en Música Universidad de Nariño.

3. JUSTIFICACIÓN

Para mostrar la versatilidad y el color del saxofón tenor, al ser éste, el equivalente a su tesitura y registro al violonchelo por Marcel Mule, desde el año de 1927 le otorgó esa caracterización en referencia a la agrupación académica del cuarteto de cuerdas, (Deane, 2011). Además de su posición en una familia orquestal (SATB), Mule comprendió que muchas de las características en la articulación y el desempeño idiomático, puede ser recreadas por el saxofón tenor con eficacia.

Jesse Deane nos explica como Mule generó impacto al tomar como técnica de estudio del lenguaje musical, el optar por adaptaciones y transcripciones de la literatura musical académica en su formato instrumental, lo anterior, con el objetivo de formar saxofonistas integrales (2011). En su tesis nos ilustra un ejemplo como una adaptación y transcripción hecha por Mule (Figura 1) de *Sevilla*, pieza escrita para piano por Isaac Albeniz (Figura 2) puede ser ejecutada en un cuarteto de saxofones.

Allegro moderato

S. Sax
A. Sax
T. Sax
B. Sax

f *pp* *pp* *pp*

Figura 1 Ejemplo de Sevilla transcrita para cuarteto de saxofones. Tomado de Deane, 2011, p. 7

Allegretto

f *pp*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Figura 2 Ejemplo de Sevilla escrito para Piano

Sin embargo, Marcel Mule al ser solista de las voces de soprano y alto, los compositores de esta época dedicaron su trabajo para estos dos registros, por lo tanto, la siguiente cita expone el cómo la preferencia por los dos registros son el reflejo de la falta de repertorio en la voz del saxofón tenor:

“Mule performed exclusively on the alto and soprano saxophones. He had no aversion to the other members of the saxophone family, but at the time, little music had been written for them. Only in recent years are the tenor and baritone saxophones being given their due as solo instruments” [Mule ejecutó exclusivamente las voces del saxofón alto y soprano. Él no tenía aversión para los otros miembros de la familia del saxofón, pero en ese poco tiempo, pequeña cantidad de música fue escrita para esas voces-tenor y barítono-. Solamente en los recientes años, se ha comenzado a escribir para saxofón tenor y barítono respectivamente.] (Journal, 1986, p. 14).

De este modo, el papel de los saxofones tenor y barítono como solistas, es un proceso relevante en los últimos 30 años. Para esto, es necesario decir que el autor del proyecto *Colosax*, distingue una realidad entre la formación práctica y específica en el saxofón tenor, la cual depende de la calidad de estudio desde otra óptica, por lo tanto, la necesidad de abordar el *hecho musical*⁵ en su práctica ejecutiva, ya que esto demuestra que para comprender al saxofón tenor, se toma como referencia la música donde ha sido mayormente ejecutada con este instrumento (Cottrell, 2012), lo anteriormente expuesto determina en gran medida, la posibilidad instrumental sea acorde a su evolución a partir del año de 1846.

⁵ Reflexión del teórico Jean Molino (1975), para comprender la totalidad de un fenómeno sonoro en comparación con el acto del músico.

Por lo tanto, este tipo de apreciación toma más relevancia al tomar la cita de Weiss y Netti en lengua inglesa: “*Modern developments in compositional styles have diversified the tenor saxophone’s repertoire and transformed saxophone performers’ perceptions of music*” [El repertorio del saxofón tenor se ha diversificado de acuerdo al desarrollo de los estilos modernos en composición musical y transformó a sus ejecutantes de acuerdo a la percepción de la música] (Como se cita en Leung, 2015, p. 41). Dicho de otra manera, el saxofón tenor se ha transformado según la concepción del repertorio musical donde mayormente ha sido ejecutado esta voz, por lo tanto, el repertorio para esta voz depende del desarrollo de los estilos modernos de composición

De esta manera, es necesario comprender que las influencias de los géneros como el Jazz, el Pop y el Rock, definen la identidad y la caracterización de la ejecución del saxofón tenor; por esto, como lo explica Leung en su tesis : “*The tenor saxophone is a versatile instrument with the potential to perform within any musical setting. It is perhaps most familiar as an iconic jazz instrument, best exemplified by the virtuosic abilities of performers such as Stan Getz, Lester Young and John Coltrane and Michael Brecker.*” [El saxofón tenor es un instrumento versátil con el potencial de ejecutar una emoción musical. Éste es quizás el mayor icono con que se familiariza con el jazz, el mejor ejemplo para demostrar las habilidades, virtuosísimas son ejecutantes como Stan Getz, Lester Young, John Coltrane y Michael Brecker] (2015, p. 10). Por lo tanto, la figura emblemática del saxofón tenor es mayormente relevante en los géneros y músicos anteriormente expuestos.

Así, al justificar este proyecto de grado se puede inducir que, en futuros proyectos de grado -tales como los recitales creativos, interpretativos e incluyendo las monografías-, puedan tomar como referencia a *Colosax* con la finalidad crear mayor interés acerca de las investigaciones relacionadas con la ejecución del saxofón tenor.

4. MARCO REFERENCIAL

4.1 Marco teórico conceptual

4.1.1. Paradigma de la ‘Razón vital’

Al abordar temas como la ejecución, el sonido y la performance, son reflexiones que nos determina un punto de vista personal o como se cita a Ortega y Gasset: “ el punto de vista individual me parece el único punto de vista desde el cual puede mirarse el mundo de la verdad. Otra cosa es un artificio” (Como se cita en Orringer, 1999, pág. 15).

La anterior reflexión, nos conduce a referenciar el discurso filosófico de Ortega y Gasset en su antología *El sentimiento estético de la vida* (1995), el concepto de la *razón vital* como influencia en los procesos artísticos de los humanos; esto nos lleva a comprender, que desarrollar una inteligencia corporal -en este caso la performance -equivale a que cada acto del ser humano sea valorado estéticamente.

Por lo tanto, según sus propias palabras, Ortega y Gasset define la *razón vital* como el sentido estético de vivir, además de ser una filosofía estética, es una categoría que permite conciliar lo artístico/estético con el acto en sí mismo. De este modo, este tipo de reflexiones conlleva a pensar que en el concepto de *hecho musical* también hace referencia a una *razón vital*, de esta manera, para que el lenguaje musical sea reproducido en el sonido, necesita de la vitalidad que se refleja en lo somático, lo psíquico, lo corporal y lo espiritual. Todo lo anterior, evidente en la estrecha relación entre *gesto y ejecución musical*.

4.1.2. Hecho musical, postura de Jean Molino

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

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

4.1.3. Proceso de improvisación, postura de Jean-Jaques Nattiez

Nattiez presenta en su postura los aportes de Bela Bartók en donde se define la improvisación como el impulso presente en la variación (1987, pág. 87), de esta manera, el

método que estudia el impulso es la versión del performance vista desde un nivel poiético⁶ y su enfoque semiológico.

Por lo anterior, el resultado de una improvisación depende de un proceso de intervención entre lo poiético y lo estésico, lo cual se toma como un modelo y metodología de investigación para el músico, lo anterior, evidente en forma simbólica en producción musical.

Por lo tanto, Loret-Jacob escriben: *“research on improvisation invites the musicologist to go beyond conducting simple formal operations upon a body of music, because these operations, no matter what their breadth, constitute only the tip iceberg”* [investigar en improvisación - musical-invita al musicólogo a ir más allá de las operaciones formales del cuerpo musical, a causa de que estas operaciones constituyen en amplitud la punta del iceberg] (Como se cita en Nattiez Jacquez. Jean, 1987, pág. 89).

Del mismo modo, el autor Robert Hodson presenta su modelo sinóptico del cuadro de Nattiez para comprender el acto de improvisación en el Jazz (Figura 3).

⁶ N.A. Poises desde los aportes de Nattiez, es la actitud del compositor que condiciona a que el sonido sea tratado desde el lenguaje musical, vista desde las convenciones y la configuración propia de la notación musical. Sin embargo, la discusión desde la capacidad de que la música pueda o no producir sensaciones, ya que la música posee sus limitaciones de acuerdo con el intérprete. Para más relación con el tema, leer Nattiez Jacquez. Jean, Capítulo II. 1987.

JAZZ IMPROVISATION

15

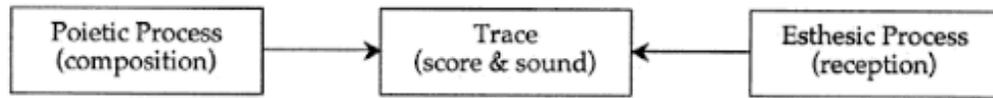


Figure 1.10. Nattiez's three dimensions of a musical work.



Figura 3 Ejemplo de Hodson, 2007, pág. 15

Por lo tanto, cuando se refiere al proceso poiético, el improvisador posee dos categorías, el de compositor y en el *performance*, de esta manera, los roles de improvisador y compositor también logran equilibrio cuando este considera su plano estésico (Figura 4).

16 INTERACTION, IMPROVISATION, AND INTERPLAY IN JAZZ

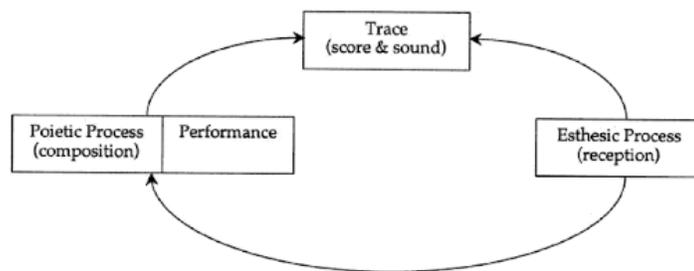


Figura 4 Ejemplo de Hodson, 2007, pág. 16

5. EL SAXOFÓN

5.1 Adolphe Sax y su patente.

Como lo describe Peter Leung empleando las palabras de Heller:

“The saxophone’s key work allows it to cover a normal range of just over two and a half octaves, and utilises a single reed mounted on a mouthpiece much like the clarinet. When blown the reed vibrates, it creates a sound wave whose pitch is determined by the length of the saxophone’s tube.” [Las llaves del saxofón cubren un rango normal de un poco más de dos octavas y utiliza una sola caña montada en la boquilla muy parecida al clarinete. Cuando se sopla, la caña vibra creando una onda cuyo sonido depende de la longitud del tubo del saxofón]

(Como se cita en Leung, 2015, p. 24).

Profundizando la anterior cita, el saxofón es un instrumento que produce su sonido por medio de la acción de la vibración en la caña en relación con el viento emitido en el tubo de este, su particularidad se enmarca, el poder generar una onda con mayor proyección acústica que la de un clarinete.

De ahí que el aporte de Adolphe Sax sea considerado más relevante, el diseño cónico y los materiales empleados en muchas de sus patentes, a diferencia de la idea de creación de un instrumento musical que surgió de la nada, teniendo en cuenta que, Sax estudio la relación física del sonido en los vientos madera tuvieran mayor proyección y que los instrumentos de metales mejoraran su capacidad en la digitación.

Independiente a su descripción física, cabe resaltar que Adolphe Sax tuvo que luchar en vida de manera jurídica para que su instrumento no sea plagiado. Sax al ser de origen belga y muy creativo, los fabricantes de instrumentos franceses ocasionaron que sus ideas no tuvieran la difusión necesaria en el ámbito académico, de esta manera tomaron como estrategia el desprestigiar todos sus inventos; sin embargo, al tener apoyo de la *Gymnasie de Musique Militaire* y en del compositor Hector Berlioz, Sax continuó con la construcción de estos instrumentos. De este modo, Berlioz escribe un artículo en el *Journal des Debats* en 1842 con el título traducido al castellano “A. Sax y sus instrumentos”:

“Es un hombre de espíritu penetrante, lúcido, obstinado, con una perseverancia a toda prueba, de una gran destreza..... a la vez calculador, acústico, en caso de necesidad fundidor, torneador y cincelador, él sabe pensar y actuar, él inventa y ejecuta”, “Yo no conozco instrumento actualmente que pueda comparársele en rendimiento, su sonido es pleno, delicado, vibrante, de una fuerza enorme y susceptible a poder suavizarse” (Como se cita en López, 2018).

Francisco Martínez nos narra acerca de Adolphe Sax y su concepción acerca del sonido: *“Fue el primer constructor que aplicó una ley física por la cual defendía que el timbre de un instrumento no dependía del material empleado en su construcción sino de las proporciones de la columna de aire contenida en su interior.”* (Martínez, s.f.), por lo anterior, es necesario comprender que el sonido es un referente de relación entre instrumento y/o ejecutante, sin

dudarlo, es la búsqueda reflexiva acerca del sonido para desarrollar posibilidades expresivas empleando como medio el instrumento musical.

Gracias a este aporte conceptual de Adolphe Sax, la música se pudo recrear de una manera distinta; dicho de otra manera, el timbre concertado físicamente por su inventor proporcionó al músico una riqueza expresiva para beneficio de la ejecución de la música.

Para comprender la evolución de este instrumento musical, como lo menciona William McBride (1982) y Stephen Cottrell (2012), el saxofón fue una patente presentada por Adolphe Sax en el año de 1846, pero en la discusión de su originalidad, Sax presentó dificultades al atribuirse su diseño. Por un lado, la inscripción de 5469 del 7 de diciembre 1849 cambia algunas especificaciones técnicas y de afinación en comparación con la patente registrada con número 3226 del 21 de marzo de 1846 en Francia (Figura 5).

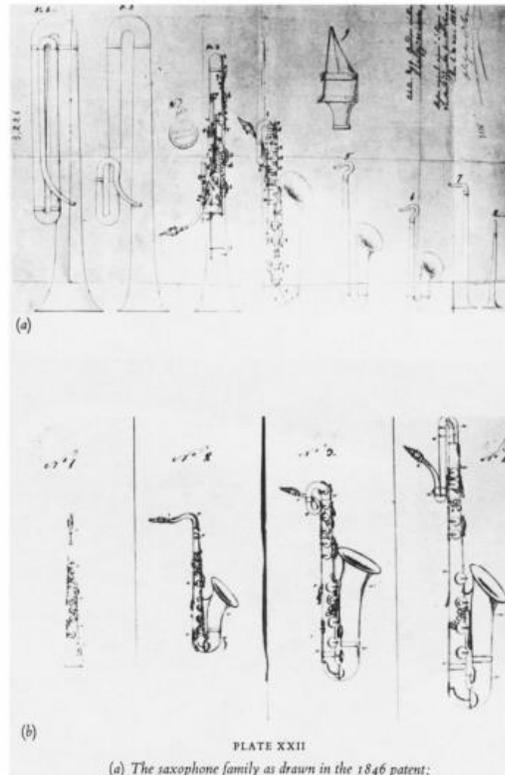
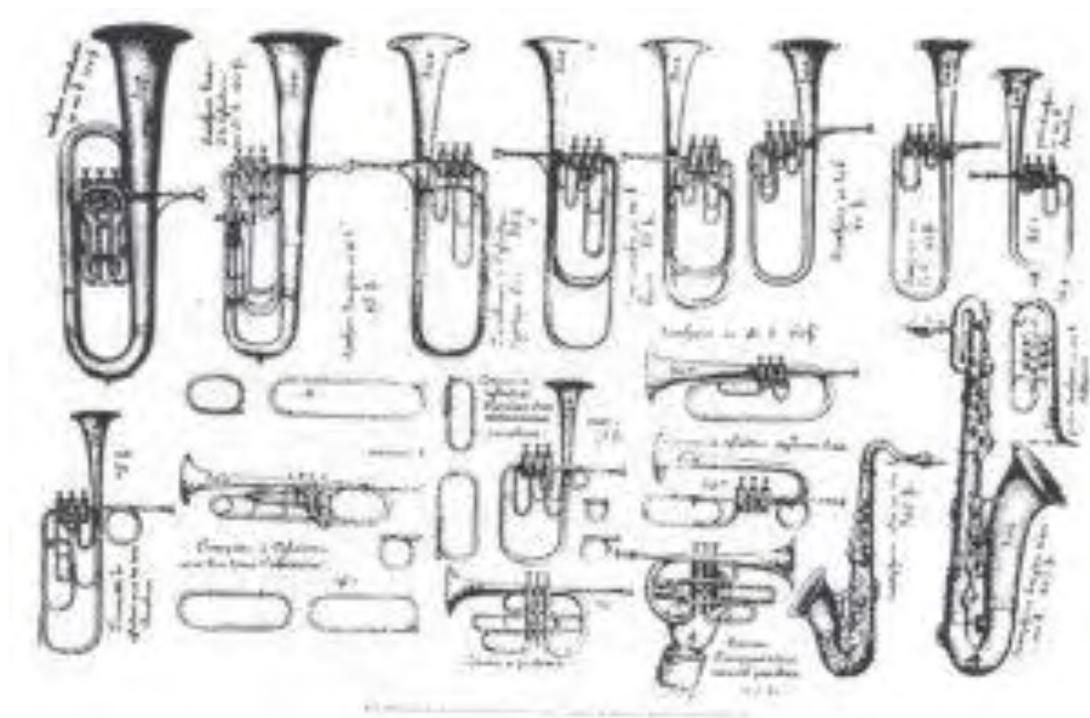


Figura 5 Diferencias de prototipos de saxofón. Tomado de McBride, 1982.

Por lo tanto, cuando se hace referencia al saxofón, estos autores nos mencionan que la importancia de su diseño cónico, similar al tubo de los saxhorns (la primera patente de Sax) en relación con el mecanismo de los vientos maderas, son el mayor aporte de Sax hacia la música, en palabras de McBride: *“Much more important, through his work on wood and brass instruments, he was coming to realize that the choice of wood or metal for the tube of a wind instrument had little bearing on the particular timbre of that instrument”* [Lo más importante, acerca de su trabajo en los instrumentos madera y los metal fue darle un timbre particular a los instrumentos de viento al cambiar la forma del tubo] (1982, pág. 112).

Al tener diferentes inventos y variedad de diseños (Figura 6), muchos de los adversarios de Sax en Francia, aprovecharon su debilidad al no poseer una patente antes del año de 1846 registrada y respaldada en este país, aludiendo que el tipo de mecanismo de digitación empleados para los saxhorns y los saxos, ya estaban inventados por otras casas fabricantes francesas (Cottrell, 2012), acusando así a Sax de plagio. Por lo tanto, al tener una mala reputación por sus inventos e ideas, el repertorio destinado a estos es limitado.



Catálogo de instrumentos de A. Sax (1848)

Figura 6 Patentes de Adolphe Sax. Tomado de <https://luiseduardolopez.es/adolphe-sax/>

COLOSAX, UNA MIRADA HACIA LA MÚSICA DESDE EL SONIDO DEL SAXOFÓN TENOR

Por el contrario, Sax empezó a patentar instrumentos desde el año de 1838 en Bélgica, buscaba mejorar la eficacia de los dedos humanos en función de la digitación de un instrumento de viento-madera creando así al clarinete bajo (McBride, 1982, pág. 116), además, otorgaba una diferenciación acústica al implementar una campana y cuello, la cual sería la parte más relevante en un futuro para su nueva familia instrumental (Figura 4).

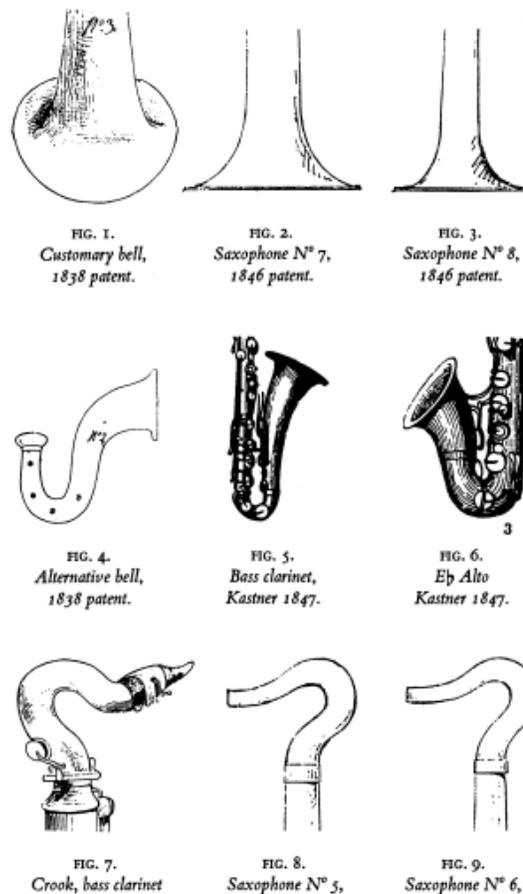


Figura 7 Diseño patentes Adolphe Sax 1838. Tomado de McBride, 1982, pág. 114

De esta manera, la patente con más acogida fue la propuesta de 1850 cuatro años después de su patente en Francia, ya que en ella se muestra la utilización de semitonos de F#, Bb (Figura 8).

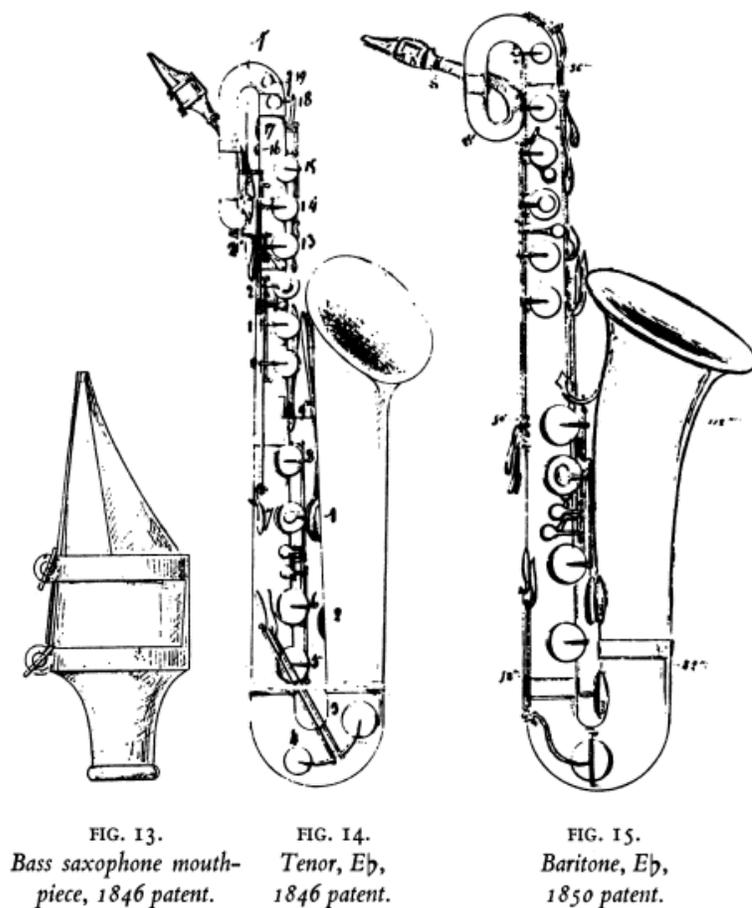


Figura 8 Ejemplo de patente francesa. Tomado de McBride, 1982, pág. 118.

5.2 El Saxofón Tenor (si bemol)

Peter Leung en su tesis nos acerca a la siguiente idea, el saxofón tenor es considerado una voz humana similar a la caracterización de la voz masculina, a diferencia del saxofón soprano y alto que poseen una caracterización de la voz femenina (2015). De este modo, se considera que

su registro, va más allá de una designación idiomática y diastemática para el lenguaje musical, ya que debe poseer en sí mismo, un carácter predominantemente masculino.

Así mismo, la experiencia recolectada por el autor de este documento nos lleva a comprender que, al ejecutar el saxofón tenor se debe tomar en consideración que su tono y su coloración debe ser equivalente a las posibilidades de interacción con este; pensar en su sonido como una voz masculina, también conlleva a realizar un estudio relacionado con su ergonomía. Dicho de otra manera, la proporción empleada en la columna del aire que es direccionada hacia el tubo del saxofón debe poseer una relación directa con el peso, la altura y el control del ejecutante, lo anterior, permite que su práctica sea exitosa (La anterior apreciación no es excluyente para hombres y mujeres).

Por lo tanto, El saxofón tenor posee particularidades relevantes para ser estudiadas y reflexionadas a través de la memoria corporal del ejecutante, ya que, por ser un instrumento de mayor tamaño, peso, densidad y mayor distancia entre sus llaves, el ejecutante en continua formación debe crear sus propias estrategias para lograr eficacia en la producción de su sonido, siendo consciente de su propia morfología.

6. BIOGRAFÍA DE LOS COMPOSITORES

6.1 Johann S. Bach

Considerado como uno de los compositores más prolíficos de toda la historia de la música occidental (Vida, 2004), Johann Sebastian Bach (Eisenach, actual Alemania, 1685 - Leipzig, 1750) fue heredero de una familia de músicos muy reconocidos en su región, como lo cita el sitio web vidas y obras:

“Hijo de Johann Ambrosius, trompetista de la corte de Eisenach y director de los músicos de dicha ciudad, la música rodeó a Johann Sebastian Bach desde el principio de sus días. A la muerte de su padre en 1695, se hizo cargo de él su hermano mayor, Johann Christoph, a la sazón organista de la iglesia de San Miguel de Ohrdruf. Bajo su dirección, el pequeño Bach se familiarizó rápidamente con los instrumentos de teclado, el órgano y el clave, de los que sería un consumado intérprete durante toda su vida.

Su formación culminó en el convento de San Miguel de Lüneburg, donde estudió a los grandes maestros del pasado, entre ellos Heinrich Schütz, al tiempo que se familiarizaba con las nuevas formas instrumentales francesas que podía escuchar en la corte.”(2004).

Lastimosamente en vida, Bach no fue considerado como un gran compositor, sin embargo, sus habilidades técnicas como la de organista, el de improvisador y el de educador musical, siempre fueron reconocidas. En este caso, la obra de Bach fue estudiada y conmemorada posterior a su muerte. Entre los músicos más preocupados por resaltar su obra compositiva fueron Mozart, Beethoven y Félix Mendelsohn, los anteriores se destacan por ser músicos desarrollados en el lenguaje romántico (Bobby McFerrin and Guests, 2000.).

6.2 Pierre Max Dubois.

Nació en Francia en el año de 1930, estudio en el Conservatorio de Paris entre los años de 1949 hasta 1953. A la edad de 19 años fue comisionado por la Radio Nacional Francesa para componer la *Suite humoristique*, además, fue galardonado con el gran premio de Roma en 1955 por su cantata *Le rire de Gargantua*.

Entre sus actividades académicas, Dubois se destacó como catedrático en las ciudades de Paris y Quebec (Canadá) en la materia de análisis musical (Musk, 2001). En sus composiciones se destaca la utilización de elementos del Jazz y el Folk, además, sus trabajos instrumentales se ven influenciados por compositores como Milhaud, Francaix y Prokofiev. .Dubois falleció en la ciudad de Rocquencourt el 29 de agosto de 1995.

6.3 Pedro Iturralde Ochoa.

Una de las grandes figuras del jazz español de todos los tiempos, Pedro Iturralde es un saxofonista, clarinetista y compositor. Profesor del Conservatorio de Madrid y colaborador, como solista, con la Orquesta Sinfónica de la RTVE, recibió en 1992 el premio a la Creación Musical, Literaria y Plástica de la Comunidad de Madrid (Obras, 2008).

Entre uno de los procesos artísticos más relevantes, es la aproximación que hizo Pedro Iturralde (1967) al género y estilo Flamenco-Jazz (Vol I-II) con su sexteto y Paco de Lucía (amigos, 1985), para este logro, se debe destacar que Iturralde comenzó a estudiar clarinete y saxofón desde los 9 años, y a los 11 años siendo una fuerte influencia su director de la banda de municipal de Felces-Navarra (quien era amante de Jazz), empezó a desarrollar técnica y estilo para la interpretación de este género (Obras, 2008).

Estuvo becado por el famoso *Berklee College of Music*, de Boston de Estados Unidos en el año de 1972 y con esta oportunidad, la trayectoria como solista se proyectó hacia el campo de la composición, la performance de música académica y el jazz, además, el campo de la enseñanza: “*su gran preparación técnica y su conocimiento exhaustivo de la música clásica siempre le han hecho poseedor de un estilo propio que rezuma ingenio y talento interpretativo. Al tocar muchas clases distintas de saxos -soprano, tenor, soprano-, así como el clarinete*” (Como se cita en, Obras, 2008).

6.4 Luis Uribe Bueno

Luis Uribe Bueno nació en el municipio de Salazar de las Palmas, Norte de Santander el 7 de marzo de 1916 y falleció en la ciudad de Medellín el 10 de julio de 2000. Su nombre es reconocido por ser una de las figuras más importantes en el desarrollo de la música andina colombiana y de la industria discográfica en el país, ya que se destacó como compositor, arreglista y director musical.

Además de sus labores como compositor, músico y productor en *Sonolux*, Luis Uribe Bueno como lo indica la reseña elaborada por el sitio web del repositorio digital del patrimonio musical de la Universidad Eafit, fue un gran promotor de la formación artística de Antioquia al ser director de la extensión cultural de la Gobernación de Antioquia en el año de 1970 (Histórica, 2018).

6.5 John Sebastian Delgado Pantoja

John Sebastián Delgado nació el 13 de noviembre de 1991 en la Ciudad de San Juan de Pasto, Nariño. Desde niño su interés por la música y su gusto por la guitarra hizo que cuando tenía ocho años, iniciara a ver clases con el profesor Miguel Realpe, el cual lo encaminó a participar en muchos eventos a nivel municipal. Más tarde se integra al coro de su colegio y además hace parte de otras agrupaciones, explorando diversos géneros musicales como el rock, la música Andina Colombiana y del Folclor Latinoamericano, así como tan bien aires románticos

que incluye la balada, el bolero, los pasillos, entre otros (Comunicación directa con Pantoja, 2018).

En el 2007 hace parte de la banda municipal de la Cruz-Nariño, ejecutando el clarinete, en participaciones como el concurso de bandas en Samaniego (Nariño), y otros lugares de la región, finalizando su intervención en el año 2009.

En el 2010 inicia la carrera de Licenciatura en Música en la Universidad de Nariño, estudios que concluyen en el año 2016. En el 2013 participa en el Festival de Música Andina y Campesina Colono de Oro en Florencia Caquetá, con la agrupación Surkugua en la modalidad instrumental, representando muy bien a su departamento. Hace parte de la agrupación Arawi Ensemble, la cual participo en el Primer encuentro de Música Colombiana en Ancuya –Nariño, obteniendo allí el cuarto puesto y finalistas en el concurso Un Canto por la Paz, siendo unos de los diez mejores grupos de la región.

Su interés por la composición lo ha llevado a explorar y a crear con su instrumento numerosas obras, entre las cuales se destacan: Rosalinda, recuerdo, entorno, Esperanza, huayno pallqa, bambuco op.07, y peace of fantasy. Actualmente hace parte de la Fundación Guitarrística Colombiana, Sede Nariño (Pantoja, 2018).

7. TIPO DE INVESTIGACIÓN

Investigación Documental, donde se recolecta la información obtenida del repertorio, documentos escritos (libros, revistas y sitios web) y fílmicos (videos y grabaciones audio), además el análisis de las partituras por medio del montaje, la observación y descripción de estas.

Al tomar la modalidad de recital interpretativo, la idea central de esta documentación es aportar a la experiencia sensitiva del interprete.

7.1Diseño de la investigación.

7.1.1. Metodología Inductiva-deductiva. Modelo de Charles Keil

Como lo cita Robert Hodson a Charles Keil, elabora un análisis del nivel sintáctico similar a un análisis del nivel cultural hecho por Nattiez y Molino. Lo describe de acuerdo con la consistencia y congruencia estilística para proponer una arquitectura durante la improvisación en el Jazz y otros géneros musicales (Figura 9)

	Embodied Meaning	Engendered Feeling
1. Mode of Construction	composed	improvised
2. Mode of Presentation	repeated performance	single performance
3. Mode of Understanding	syntactic	processual
4. Mode of Response	mental	motor
5. Guiding Principles	architectonic (retentive)	"vital drive" (cumulative)
6. Technical Emphases	harmony/melody/ embellishment (vertical)	groove/meter/ rhythm (horizontal)
7. Basic Unit	"sound term" (phrase)	gesture (phrasing)
8. Communication Analogues	linguistic	paralinguistic (kinesics, proxemics, etc.)
9. Gratifications	deferred	immediate
10. Relevant Criteria	coherence	spontaneity

Figura 9 Modelo de Charles Keil. Tomado de Hodson, 2007, pág. 13.

Hodson enfatiza en la propuesta de Keil relacionada con el concepto *Engendered Feeling*, como parte de la unión entre el Jazz y la música occidental en los siguientes puntos:

- *Vital Drive* (Conducción vital)

- *Gesture* (Gesto)
- *Groove* (Crecimiento horizontal)

Lo anterior, tomando como referencia que el improvisador acumula experiencia sensitiva para generar un proceso para la improvisación (Hodson, 2007). De este modo Hodson sintetiza en su gráfico las ideas de Molino y Nattiez relacionadas con el proceso poiético que son necesarias en el momento de entender el la *conducción vital* -un concepto muy similar al de filósofo Ortega y Gasset- el *gesto* y el *crecimiento horizontal*

8. ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN

8.1 *La Partita BWV 1013 en la menor para Flauta sola* de J.S. Bach transcrita para saxofón alto, ejecutada en saxofón tenor en un tono real de re menor.

Esta pieza original para flauta la cual consta de 4 partes y es catalogada por Hans-Peter Schmitz (1963) como un icono de la flauta barroca. Su año de creación difiere entre los teóricos Marshall (1981) y el anteriormente nombrado -Schmitz- otorgando a esta pieza, una catalogación con distintos años. Por un lado, Schmitz especula sobre la existencia de versiones para teclado y cuerdas para la parte de *Allemande*, lo anterior, justificando que la idiomática de esta pieza es apta para el desarrollo instrumental -tal como él lo especifica- del clavecín o del violín en el año de 1722.

Por el contrario, Marshall (1981) alude que: "*if Bach had reason to believe that there was a virtuoso able to play it.*"[Si Bach tuvo como razón creer que esto era capaz de ser ejecutado por

un virtuoso](Como se cita en Cunto de Araujo, 1990, pág. 7), por lo tanto, Marshall brinda la prueba que, al componer esta pieza, Bach pensó en el flautista francés Pierre Gabriel Buffardin, que, para esa época era el solista principal en la ciudad de Dresden (Alemania) en el año de 1717.

En este aspecto, al ser Bach un luterano de convicciones religiosas, la música de su procedencia es dedicada a la gloria de Dios (Conducción vital), además, se deben considerar que, para efectos de su interpretación, la idiomática más adecuada para la adaptación al saxofón tenor es la flauta. Por lo tanto, el autor de este documento prefiere tomar los datos y pruebas ofrecidas por el teórico Marshall, ya que las piezas compuestas para flauta travesera por Bach, poseen una particularidad relevante determinada por su capacidad emocional y un carácter *cantabile* (Gesto) en su ejecución.

Por consiguiente, un análisis formal para describir esta pieza debe ser tomado desde la retórica propuesta por la doctrina de los afectos. Para esto, es necesario citar al teórico Martín Paez Martinez, quien explica que la influencia de la doctrina de los afectos en la retórica musical implica comprender que, el mecanismo de ejecución para la música del periodo Barroco conlleva a reconocer algunos patrones retóricos para una correcta finalidad comunicativa (2016).

De ser así, la *poíesis* como acto de creación en las artes, también es considerada como la: “representación mimética de la realidad por medio de la lengua, la música, la danza o su

combinación entre sí según los patrones establecidos” (Martinez, 2016, pág. 51), la anterior cita contribuye a tomar siguiente síntesis, un orador y un músico comparten el mismo objetivo, el cual es la producción del deleite y tratar de convencer a la audiencia mediante el uso de patrones retóricos (Crecimiento horizontal).

De este modo, el autor de este documento propone las siguientes categorías para el estudio y análisis de esta pieza:

1. Movimiento en su *tempo*.
2. La sustracción de frases características en su articulación, gesto y expresión.
3. La relación con su itinerario tonal o modal (Según sea el caso).

Así, para el desarrollo de este recital interpretativo, se toma la adaptación la versión de la Partita *BWV 1013* para saxofón alto ejecutada en saxofón tenor.

8.1.1. Allemande

En la sección A, inicia empleando el recurso retórico de *Exclamatio* (Corbi, 2007, pág. 19) como una figura melódica reiterativa entre el compás 1 hasta el primer pulso del compás 4. Lo anterior en una región tonal de tónica y empleando la progresión armónica de $i - Vii^{\circ} - i$ (Figura 10).

Partita in a minor

for Solo Flute
Eb Alto Saxophone

J. S. Bach

Allemande

BWV 1013



Figura 10 Descripción de Exclamatio. Compás 1-4

Continuando con el discurso, Desde el compás 5 al compás el compás 12 la figura que se reconoce es la de *Auxesis* o *Incrementum* (Corbi, 2007, pág. 14) , ya que la figuración está diseñada para crear la sensación de crecimiento de una idea musical empleando el mismo motivo rítmico melódico (Figura 11) en la progresión armónica de V i-bVI-i-bIII-(bIII₇=bVII₇)-(ii^o)-iV, lo anterior, en región de subdominante Si menor.



Figura 11 Descripción de la figura de Auxesis o Incrementum.

Para el diseño de la *Epistrophe* (Corbi, 2007, pág. 18), el análisis de la pieza identifica dos patrones de figuras literarias, por un lado, *Metalepsis* (pág. 21) desde el compás 13 al 18 y

un gesto de *Commisura* (2007, pág. 14) para el final de la sección y su repetición (Figura 12). La progresión armónica empleada es la de $bIII-IV-(VII^\circ)-V-i-\#i-\#IV-I-bVII-iV-III-\#IV-IV-V$.



Figura 12 Descripción de la Epistrophe, Metalepsis y Commisura.

De esta manera, después de la casilla de repetición (Figura 12) se identifica la figura de *Mutation* (2007, pág. 22) al modular a la región de *Do sostenido menor* en la siguiente sección B entre el compás 22 al 24.

En la sección B, continua con el mismo motivo rítmico y melódico de la sección A, presenta cambios de tonos de manera secuencial empleando las regiones armónicas de *Do sostenido menor* y *Si menor* hasta el compás 30. En el compás 30, el motivo se permuta de un intervalo de 4^{ta} a un intervalo de 3^{ra} para dar el cambio de registro y de función de subdominante IV en la región de *si menor* (Figura 13).

Allemande



Figura 13 Descripción de permutación de motivo

En el compás 34 a 39 retorna a la tonalidad axial de *Fa sostenido menor* aplicando su dominante principal (V), en el compás 40, se identifica la figura retórica de *Circulatio* (Corbi, 2007, pág. 14) y en el compás 42 una secuencia conformada por la reducción de una escala de tonos enteros (e#-d#-c#-b-a) de este modo, continúa empleando el motivo inicial y desarrolla la cadencia final de este primer movimiento (Figura 14).



Figura 14 Descripción de la figura de Circulatio y la cadencia final de Allemande.

8.1.2. Corrente

Sección A inicia con una anacrusa de corchea para desarrollar una figura retórica de *Polysyntheton* (Corbi, 2007, pág. 24) hasta el compás 4, la anterior, hace énfasis en ideas superfluas o conjunciones consecutivas (Figura 15) aplicando la progresión armónica de i-V (Figura 15).

Corrente



Figura 15 Descripción de la figura de Polysyntheton.

Continuando con el discurso, se identifica una elisión en el compás 4 dirigida hacia el compás 5, luego, la figura retórica es de *Paronomasia* (2007, pág. 22), la cual es desarrollada con el objetivo de reforzar ideas melódicas entre el compás 5 y el 6; la progresión armónica aplicada es de V-bIII-ii°. En el compás 7, la figura retórica reconocida es *Epizeuxis* (2007, pág. 18) con la idea de repetir la misma idea melódica. Todo lo anteriormente descrito evidente en la siguiente figura (Figura 16).



Figura 16 Descripción de la figura retórica Paronomasia y Palilloga.

En el compás 11 hasta el compás 17, la figura retórica expuesta es de *Epizeuxis* (Corbi, 2007, pág. 18), ya que en el diseño melódico repite una célula rítmica y motivica a manera de secuencia (Figura 17). Para el diseño de la *Epistrophe*, el compás hasta el 22 retoma el material temático del inicio de esta sección.



Figura 17 Descripción de la figura de Epizeuxis y de Epistrophe.

En la sección B, En la sección B, continua con el mismo motivo rítmico y melódico de la sección A, presenta cambios de tonos de manera secuencial empleando las regiones armónicas de la subdominante de *Si menor*. En el compás 45 hasta el compás 53, se distingue la figura retórica de *Auxesis o Incrementum* (Figura 18).



Figura 18 Descripción de la figura retórica Auxesis o Incrementum.

En el diseño de la cadencia, inicia a partir del compás 52 empleando la misma estructura motivica de la sección A (Figura 19).



Figura 19 Cadencia de la sección Corrente.

8.1.3. Sarabande

Inicia identificando la figura retórica *Metalepsis* (Corbi, 2007, pág. 21) describiendo de manera melódica la frase antecedente y su consecuente entre el compás 1 al 16 con su respectiva repetición, además, para la elaboración de la cadencia, se identifica la figura retórica de *Circulatio* a partir del compás 11 (Figura 20).

Sarabande



Figura 20 Descripción de la figura retórica Metalepsis.

En la sección B, se identifica la figura retórica de *Regressio* (2007, pág. 18) al retomar a la idea de la sección A, con la diferencia de que se invierte el movimiento del motivo, todo lo anterior evidente entre el compás 17 al 34. (Figura 21). Para el diseño de la cadencia, reexpone el motivo principal a partir del compás 35.



Figura 21 Descripción sección B Sarabande.

8.1.4. Bourée Anglaise

Inicia la sección A, se identifica la figura retórica de *Exclamatio* desde la anacrusa al compás 3, continuando con la figura retórica de *Messanza*, al tomar un diseño saltos en la figuración rítmica en el compás 4 hacia adelante; la progresión armónica empleada es la de i-V (Figura 22).

Bourée Angloise

Musical score for Bourée Angloise, measures 1-19. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It features four staves of music. The first staff contains measures 1-4, with dynamic markings 'TF' above measures 2 and 3. The second staff contains measures 5-9. The third staff contains measures 10-14. The fourth staff contains measures 15-19, ending with a double bar line and repeat dots. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes.

Figura 22 Descripción de la sección A de Bourée Angloise.

En el compás 20 inicia la sección B empleando la misma figuración melódica de la sección A, desarrollada en la región armónica de Si menor (Figura 23).

Musical score for Bourée Angloise, measures 20-25. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It features a single staff of music. The first measure (measure 20) is marked with a double bar line and repeat dots. The staff contains measures 20-25. A dynamic marking 'TA' is placed above the final measure (measure 25).

E♭ Alto Saxophone

7

Musical score for E♭ Alto Saxophone, measures 26-32. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It features two staves of music. The first staff contains measures 26-30, with dynamic markings 'TA' above measures 27 and 28, and 'P' above measures 29 and 30. The second staff contains measures 31-32.

Figura 23 Descripción inicio sección B.

COLOSAX, UNA MIRADA HACIA LA MÚSICA DESDE EL SONIDO DEL SAXOFÓN TENOR

50

A partir del compás 35 hasta el compás 54, se identifica la figura retórica de *Polysyntheton*, ya que elabora su diseño melódico a partir de secuencias dentro de un mismo periodo (Figura 24).

The image shows a musical score for tenor saxophone, measures 31 to 54. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of five staves of notation. The first staff (measures 31-35) shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (measures 36-40) includes a dynamic marking 'TF' (Tutti Forte) at the end. The third staff (measures 41-45) has a fingering '5' above the first measure and a dynamic marking 'P' (Piano) above the second measure. The fourth staff (measures 46-50) includes a dynamic marking 'TF' at the end. The fifth staff (measures 51-54) includes dynamic markings 'TA' (Tutti Allargando) above the first measure and 'TF' above the second measure. The music features complex rhythmic patterns and melodic sequences characteristic of the Polysyntheton figure.

Figura 24 Descripción de la figura Polysyntheton de Bourrée.

A partir del compás 55, se re expone tema principal de la sección A y el diseño de la cadencia final de la Partita (Figura 25).

The image shows a musical score for tenor saxophone, consisting of four staves of music. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is marked with 'TA' and 'TF' (Tutti Forte) dynamics. The first staff (measures 51-55) begins with a 'TA' dynamic and ends with a 'TF' dynamic. The second staff (measures 56-60) features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, and includes fingering numbers '5' and '5.'. The third staff (measures 61-65) continues the complex rhythmic pattern and includes a 'TF' dynamic. The fourth staff (measures 66-69) concludes the section with a 'TF' dynamic and a final cadence marked with a double bar line and repeat dots.

Figura 25 Descripción de la Sección B y cadencia final.

8.2 Circus Parade para Saxofón y Percusión de Pierre Max Dubois.

Escrita en el año de 1965, *Circus Parade* es una pieza de dos movimientos donde la traducción de su título del francés al castellano hace referencia a la imagen de un desfile de entrada de un circo a una ciudad. Para lograr esta representación visual, Pierre Max Dubois emplea para su discurso narrativo-musical, la textura heterofónica y la heterometría presente en el uso de la notación del saxofón y de la percusión, todo lo anterior, desde una perspectiva melódica y rítmica.

En este caso, un análisis estructural debe ser enfocado hacia los cambios métricos permanentes en la pieza, ya que este tipo de análisis ofrece al *performance*, una reflexión acerca del control en la agrupación y la subdivisión del pulso, la jerarquización de los acentos métricos y el cambio en la función formal.

Para esto es necesario citar a Joel Lester (1986), tomando como referencia su libro *The Rhythms of tonal music*. Éste teórico enmarca en su texto, una perspectiva acerca de la actividad rítmica como un suceso evaluable según su aumentación o su des aumentación de esta misma. Al tomar como categoría la actividad rítmica, ésta crea una cohesión entre las necesidades propias de la pieza, las del compositor y de su posible comparación con el estudio de la forma y la estructura.

Por lo tanto, cuando Lester nos induce el siguiente pensamiento: “*Changes in beat subdivision often serve an additional formal function when they happen between phrases or sections, differentiating portions of movement from one another*”[Cambios en la subdivisión del pulso sirven como una adición a las funciones formales cuando estos suceden entre frases o secciones, da como resultado que se de diferenciación en las proporciones de un movimiento a otro] (1986, pág. 103), nos obliga a pensar en la forma musical enfocada desde la proporción de un aspecto rítmico, equivale al cambio de la subdivisión de su pulso, de ser así, al tener como ejemplo la pieza *Circus Parade* en este recital, el eje central para su evaluación es el proceso musical equivalente a la actividad rítmica según sus tres movimientos (Crecimiento horizontal).

Además, Al ser una obra con textura heterofónica, el desarrollo melódico de ésta se verá reflejado en el saxofón, en especial cuando su motivo melódico principal (Gesto), funciona como conector entre los dos movimientos, lo anterior idea demuestra que, la relación existente entre el

ritmo implícito (Hipermetro-Metro-Frase rítmica) y su gestualidad colabora a tener mayor eficacia en la ejecución, la cual debe tener como fin, el imprimir la imagen del título de la pieza por medio del fraseo en el saxofón y la percusión (Conducción vital).

8.2.1. I. Allegro Moderato

Inicia con una introducción elaborando una frase rítmica empleando como signo de métrica proporcional el 3/8, éste a su vez, se simplifica a una frase equivalente al *Hypermetro*⁷ de 12/8 (Figura 26).

⁷ N.A. Concepto teórico practicado por Joel Lester para el análisis del ritmo en música. Este concepto hace referencia a la existencia de un nivel de organización interna y natural que se determina a partir del proceso de la agrupación o de la sumatoria de compases, tal como se refiere Lester, el *Hypermetro* es un fenómeno de percepción del metro por fuera de la indicación de signatura de compás, lo anterior es fundamentado desde las teorías estructuralistas que han acompañado al músico por medio de la cognición musical, la idea central de este concepto, es poder interpretar y/o ejecutar una frase musical desde el aspecto rítmico con mayor eficacia y elocuencia (Lester, 1986, pág. 154).

A Messieurs François DANEELS et Fernand WANTIER

CIRCUS-PARADE

DUO POUR SAXOPHONE ALTO ou CLARINETTE Si \flat ET BATTERIE

Pierre Max DUBOIS

Durée: 15' environ
Sonorités

T. aigu
T. grave
Caisse claire
Grosse caisse
(tonalités différentes et dégressives)

Allegro Moderato (♩ = toujours ♩)
(minimum 208 à la ♩)

Ouvrage protégé - PHOTOCOPIE INTERDITE même partielle
(loi du 11-03-1957) constituerait contrefaçon (code pénal art. 425)

SAXOPHONE ALTO Mi \flat

WOOD BLOCK (avec bois) *
CYMBALE SUSPENDUE
TRIANGLE (avec bois)

2 TOMS. Aigu et Grave **
bag. de Timbales sans
CAISSE CLAIRE timbre
GROSSE CAISSE couclée,
bag. de Timbales **

Figura 26 Descripción Introducción Circus Parade.

Para la figuración melódica del saxofón, la partitura marca de forma numérica en el compás 5 al compás 9 como numeral 1, en esta se ve presente la heterometría de 4/4 - 3/4. Al igual que la introducción, los compases son simplificados a una frase equivalente a un *Hypermetro* de 7/4 (Figura 27). El motivo melódico, es la relación con la escala en modo lidio, tomando como sonido nuclear la nota *La* (La-Si- Do#-Re#-Mi-Fa-Sol).

The musical score for Figure 27 consists of four staves: Saxophone (Saxo.), Cymbal (Cymb.), Tenor Trombone (T.T.), and Clarinet/Guitar (C.cl. Gr.c.). The Saxophone part is in treble clef and features a melodic line starting with a circled '1' above the first measure. The tempo and dynamics are marked '♩ (très accentué)'. The Cymbal part shows a 4/4 time signature for the first two measures, followed by a 3/4 time signature for the next two measures. The Tenor Trombone and Clarinet/Guitar parts have a simple rhythmic accompaniment.

Figura 27 Descripción de la figuración melódica en el saxofón.

En el compás 7, el compositor emplea una mixtura a la escala de modo frigio tomando como referencia el sonido nuclear de La. (La-Sib-Do-Re-Mi-Fa-Sol), de igual forma, re expone en el compás en el compás 9 el motivo principal en escala frigia (Figura 28).

The musical score for Figure 28 consists of two systems of four staves each: Saxophone (Saxo.), Cymbal (Cymb.), Tenor Trombone (T.T.), and Clarinet/Guitar (C.cl. Gr.c.). The Saxophone part is in treble clef and features a melodic line starting with a circled '1' above the first measure. The tempo and dynamics are marked '♩ (très accentué)'. The Cymbal part shows a 4/4 time signature for the first two measures, followed by a 3/4 time signature for the next two measures. The Tenor Trombone and Clarinet/Guitar parts have a simple rhythmic accompaniment. A circled '2' is placed above the Saxophone staff in the second system.

Figura 28 Descripción de los modos empleados en la figuración melódica.

A partir del numeral 3 hasta el 5, el compositor propone una modulación métrica a un compás mixto de 2/4 + 3/16, el diseño melódico va enfocado la imitación del saxofón como

COLOSAX, UNA MIRADA HACIA LA MÚSICA DESDE EL SONIDO DEL SAXOFÓN TENOR

56

percusión, creando así, una sensación de pregunta y respuesta entre los dos instrumentos (Figura 29).

The image displays a musical score for four instruments: Saxophone (Saxo.), Cymbal (Cymb.), Tenor Trombone (T.T.), and Electric Guitar (C. el. Gr. e.). The score is organized into four systems, each containing staves for the four instruments. The first system is marked with a circled '3'. The second system is marked with a circled '4'. The third system is marked with a circled '5'. The fourth system is marked with a circled '6'. The Cymbal part features complex rhythmic patterns, including triplets and various time signatures such as 3/4, 3/8, 4/4, 2/4, 2/3, 3/8, 2/4, 3/8, 3/4, 2/4, 9/16, 3/4, 2/4, 9/16, and 4/4. The Saxophone part features melodic lines with various articulations and dynamics. The Tenor Trombone and Electric Guitar parts provide harmonic support with rhythmic accompaniment.

Figura 29 Descripción numeral 3 hasta el numeral 5.

En el numeral 6, se retoma el motivo melódico principal del numeral 2; para el enlace de éste numeral con el numeral 7, el compositor crea una cadencia con la finalidad de contrastar con los primeros numerales (Figura 30).

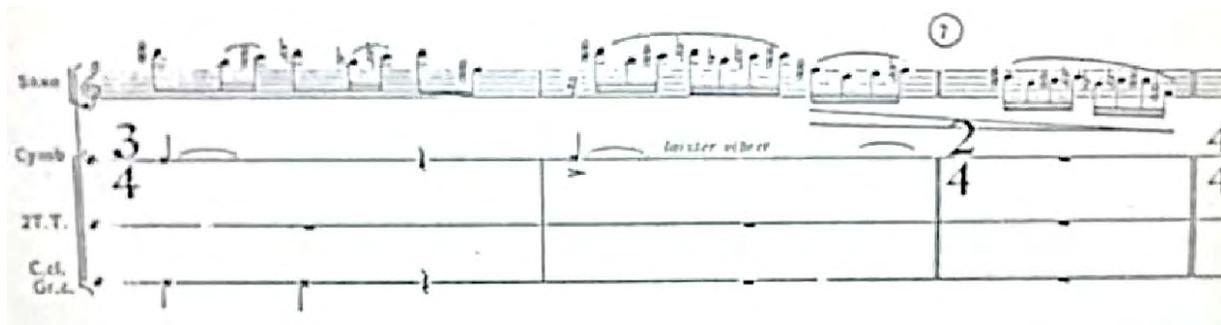


Figura 30 Descripción Cadencia numeral 6.

Durante el desarrollo del numeral 7, se presenta un motivo melódico que se desarrolla transportándose de manera real por medio de la distancia de un intervalo de cuarta justa, luego, en el numeral 8 retoma la idea de pregunta y respuesta realizada por los dos instrumentos a manera de imitación (Figura 31).



Figura 31 Descripción numeral 8.

El numeral 10, es una transición para retomar el motivo inicial del numeral 2, la cual lleva la idea de reexposición asignando el numeral 11, de igual manera, el numeral 11 sirve como

un enlace para la presentación de un nuevo motivo melódico, desde la indicación de *Ritardando* (Figura 32).

The image shows a musical score for three systems, each with a Saxophone (Saxo) staff and three percussion staves (Cymbal, 2 Toms, and Congas/Gracas). The first system covers measures 10 and 11. Measure 10 has a 3/4 time signature, and measure 11 has a 6/16 time signature. The second system covers measures 11 and 12. Measure 11 has a 4/4 time signature, and measure 12 has a 3/4 time signature. The third system covers measures 12 and 13. Measure 12 has a 3/4 time signature, and measure 13 has a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* and *mf*. The word *Ritardando* is written above the Saxophone staff in measure 12.

Figura 32 Descripción de los numerales 10-11 e inicio del numeral 12.

Con un *Tempo* más moderado en el desarrollo del numeral 12, el carácter rítmico de la pieza es contra restado con un carácter más melódico en comparación de los anteriores numerales, además, los cambios heterométricos no se presentan de manera continua (Figura 33).

COLOSAX, UNA MIRADA HACIA LA MÚSICA DESDE EL SONIDO DEL SAXOFÓN TENOR

The image displays a musical score for a piece titled 'Colosax'. The score is arranged in four systems, each with multiple staves. The instruments and parts are as follows:

- System 1:** Tenor Saxophone (Saxo), Triangle (Trio), Tenor Trombone (T.T.), and Clarinet/Bassoon (C.cl./Gr.c.). The saxophone part is marked with a circled '13'. Percussion parts include Cymbals (Cymb.) and Triangle.
- System 2:** Saxophone (Saxo), Triangle (Trio), Tenor Trombone (T.T.), and Clarinet/Bassoon (C.cl./Gr.c.). The saxophone part is marked with a circled '14'. The triangle part is marked with a circled '15'. The saxophone part includes the dynamic marking *mf*.
- System 3:** Saxophone (Saxo), Cymbals (Cymb.), Tenor Trombone (T.T.), and Clarinet/Bassoon (C.cl./Gr.c.). The saxophone part is marked with a circled '15'. The cymbals part is marked with a circled '16'. The saxophone part includes the dynamic marking *rit.* and the tempo change instruction *subito Tempo di Valse*. The cymbals part includes the dynamic marking *rit.* and the tempo change instruction *subito Tempo di Valse*. The saxophone part includes the dynamic marking *rit.* and the tempo change instruction *subito Tempo di Valse*. The cymbals part includes the dynamic marking *rit.* and the tempo change instruction *subito Tempo di Valse*. The saxophone part includes the dynamic marking *rit.* and the tempo change instruction *subito Tempo di Valse*. The cymbals part includes the dynamic marking *rit.* and the tempo change instruction *subito Tempo di Valse*.
- System 4:** Saxophone (Saxo), W.B. (W.B.), Tenor Trombone (T.T.), and Clarinet/Bassoon (C.cl./Gr.c.). The saxophone part is marked with a circled '15'. The W.B. part is marked with a circled '17'. The saxophone part includes the dynamic marking *rit.* and the tempo change instruction *subito Tempo di Valse*. The W.B. part includes the dynamic marking *rit.* and the tempo change instruction *subito Tempo di Valse*. The saxophone part includes the dynamic marking *rit.* and the tempo change instruction *subito Tempo di Valse*. The W.B. part includes the dynamic marking *rit.* and the tempo change instruction *subito Tempo di Valse*.

Additional markings and instructions include:

- rit.* (ritardando)
- subito Tempo di Valse* (suddenly to waltz tempo)
- 3* and *4* (time signatures)
- prendre baguettes en bois* (take wooden sticks)
- attaquer en dessous et glisser* (attack from below and glide)

Figura 33 Descripción numeral 12.

COLOSAX, UNA MIRADA HACIA LA MÚSICA DESDE EL SONIDO DEL SAXOFÓN TENOR

60

En el numeral 15 hasta el numeral 27, el saxofón y la percusión desarrollan una melodía y una figuración rítmica alternando su papel como solista en *Tempo* de Vals, sin embargo, en el cambio de signatura de compás de $\frac{3}{4}$ a $\frac{4}{4}$ se elabora el *clímax* del movimiento (Figura 34).

8

Riten - - - mollo (27)

Modéré et souple

Saxo

Cymb.

2T.T.

C.cl.

Gr.c.

Trgle

4/4

Figura 34 Descripción del clímax.

Entre los numerales 28 y 29 (Figura 35), se desarrolla una transición para la reexposición de literal de los numerales 2 al 11, asignados con los numerales 29 al 41.

COLOSAX, UNA MIRADA HACIA LA MÚSICA DESDE EL SONIDO DEL SAXOFÓN TENOR

The image shows a musical score for a section titled "Subito Tº Primo (Allegro Moderato)". It features two systems of staves. The first system includes Saxo, Trgle, 2T.T., and C.cl. Gr.c. with a "Bag. de Timb." part. The second system includes Saxo, Cymb., 2T.T., and C.cl. Gr.c. The score illustrates a transition in meter, with time signatures changing from 4/4 to 3/4 and back to 4/4. A circled number 29 is present at the top right of the first system.

Figura 35 Descripción de la transición para la reexposición.

La coda para este movimiento se desarrolla a partir del numeral, empleando como elemento unificador, el motivo del numeral 2 (Figura 36).

The image shows a musical score for the coda of the first movement, starting at measure 42. It features two systems of staves. The first system includes Saxo, Cymb., 2T.T., and C.cl. Gr.c. with a "Bag. de Timb." part. The second system includes Saxo, Cymb., 2T.T., and C.cl. Gr.c. The score includes the instruction "Retenir brusquement" and shows a transition in meter from 4/4 to 6/16 and back to 4/4. Circled numbers 42 and 43 are present at the beginning of the first and second systems, respectively.

Figura 36 Descripción coda del primer movimiento.

8.2.2. II. Adagio

A diferencia del primer movimiento, este movimiento se desarrolla en un sistema métrico de 4/4, además, a partir del numeral 2 hasta el numeral 15, se diseña una *Cadenza* utilizando el recurso técnico de *Dodecafonismo* (Figura 37) en su melodía, característica del estilo de composición de Pierre Max Dubois, lo anterior, nace del pensamiento formal de los compositores donde una *Cadenza* busca desarrollar virtuosismo y expresión en el intérprete (Chin, 2017).

The image shows a musical score for a saxophone and percussion ensemble. The top system is for the Saxophone, starting with a circled '2' and the tempo marking '(Sempre Adagio)'. The section is titled 'Cadence sans vibrer' and includes the instruction 'pp très librement'. The melody is written on a treble clef staff. Below it are staves for Cymbal (Cymb.), 2nd Tenor Trumpet (2T.T.), Clarinet (C.cl.), and Grand Piano (Gr.c.). The bottom system is also for the Saxophone, marked '(Jeu normal)' and 'accelerando'. The percussion parts for Cymbal, 2T.T., C.cl., and Gr.c. are also shown, with the Cymbal part marked 'pp' and 'accelerando'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 37 Descripción Cadenza segundo movimiento.

COLOSAX, UNA MIRADA HACIA LA MÚSICA DESDE EL SONIDO DEL SAXOFÓN TENOR

63

A partir del numeral 3 hasta el 13, se retoma el *tempo* de *Adagio* y de la misma manera, la intensidad sonora caracterizada por el uso del recurso técnico dodecafónico, además, la percusión retoma su papel de instrumento acompañante (Figura 38).

Musical score for measures 3 to 13. The score includes staves for Saxo, Cymb., 2T.T., and C.el. Gr.c. The Saxo part starts with a dynamic marking of *f* and a circled number 3. The tempo is marked *Tempo Adagio* with the instruction *sans vibrer*. The dynamic marking changes to *p*. The Cymb. part starts with a dynamic marking of *f* and changes to *pp* at measure 4. The tempo is also marked *Tempo Adagio*. The 2T.T. and C.el. Gr.c. parts are mostly silent with some rhythmic markings. The score is identified as A.L.23509.

Musical score for measures 14 to 18. The score includes staves for Saxo, Cymb., 2T.T., and C.el. The Saxo part starts with a dynamic marking of *f* and the instruction *jeu normal (expressif)*. The Cymb. part has a dynamic marking of *bag. bois*. The 2T.T. and C.el. parts have some rhythmic markings. The score is identified as A.L.23509.

Figura 38 Descripción del numeral 3 segundo movimiento.

En el numeral 14, se re expone la melodía dodecafónica del numeral 2, el numeral 7 al 10 el compositor realiza un motivo contrastante caracterizado por la indicación de marcha, la cual

sirve como enlace para la elaboración de la coda entre los numerales 15 y 16, lo anterior, utilizando como elemento el motivo melódico de la primera sección de la pieza (Figura 39).

The image shows a page of a musical score for a march titled "Allegro-Mouvement de Marche". The score is written for a full band and includes parts for various instruments. At the top, the tempo and mood are indicated as "Allegro-Mouvement de Marche" with a circled number 7 and the instruction "rigor. assésent en mesure". The time signature is 4/4. The score is divided into systems. The first system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature, followed by a staff for "4 bag. de Timb." (4 timpani). The second system includes a saxophone part (Sax.) and a brass part (Br.) with sub-staffs for Trumpet (T.), Trombone (Tb.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (F.c.). The saxophone part has a circled number 8. The third system includes a saxophone part (Sax.) and a brass part (Br.) with sub-staffs for Trumpet (T.), Trombone (Tb.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (F.c.). The saxophone part has a circled number 9. The score includes dynamic markings such as "crescendo", "poco", "a", and "poco". The page number 15 is visible in the top right corner.

Figura 39 Descripción de la marcha.

8.3 Suite Hellenique de Pedro Iturralde.

Una de las más famosas piezas de Pedro Iturralde, la *Suite Hellenique* fue el producto de la inspiración de su compositor después de una gira de conciertos en el Líbano en el año de 1958, Iturralde decidió vivir durante un año en la ciudad de Atenas en Grecia (Quijano, 2015), lo cual

conllevo a escuchar folklore griego y pensar en un motivo para ser incorporado en una forma *Suite Jazz*.

La *Suite Hellenique* consta de 4 partes o movimientos (Kalamatianos-Funky-Vals-Kritis), original para cuarteto de Jazz (amigos, 1985), existen versiones para dúo saxofón y piano, cuarteto de saxofones y banda sinfónica con saxofón solista, lo anterior, por ser una obra en el cual se puede percibir la expresividad propia del saxofón en todas sus voces.

8.3.1. Kalamatianos.

Su primer movimiento hace referencia de manera explícita a una danza griega, la cual contiene, el uso del patrón rítmico en un signo métrico de 7/8, su melodía y sus modos tonales para representar el *Gesto* de la danza anteriormente dicha.

Para esto, el compositor propone la marcación del 7/8 por medio de un ostinato rítmico y armónico empleando como sonido fundamental la nota *Fa* y su intervalo armónico de quinta justa (Figura 40).

à Claude DELANGLE
SUITE HELLÉNIQUE
pour saxophone soprano en sib ou alto en mi \flat et piano

Pedro ITURRALDE

KALAMATIANOS

The musical score for 'KALAMATIANOS' is presented in two staves. The top staff is for the Saxophone (Saxophone Soprano in B-flat or Alto in E-flat) and is labeled 'Saxophone Sons réels'. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 7/8 time signature. A tempo marking of quarter note = 138 is indicated. The bottom staff is for the Piano, labeled 'Piano', and is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It also has a treble clef, one flat key signature, and a 7/8 time signature. The piano part consists of a rhythmic ostinato pattern of eighth notes in the right hand and a more complex eighth-note pattern in the left hand, with accents under the notes.

Figura 40 Descripción ostinato Kalamatianos.

A partir del anterior ostinato, la primera frase “A” inicia el compás 5 el piano recrea la melodía de la danza de Kalamatianos, además, se desarrolla en una progresión bimodal en modo jónico y modo dórico, en especial, cuando al aplicar el v en el compás 7 sobre el ostinato anteriormente descrito, el color percibido es relacionado con los modos nombrados (Figura 41).



Figura 41 Descripción primera frase.

En el compás 13, la melodía principal es imitada por el saxofón, el piano elabora simultáneamente una melodía en forma contra canto a partir de los modos anteriormente nombrados, de igual forma, el ostinato es el elemento unificador en el proceso de esta frase (Figura 42).



Figura 42 Descripción frase imitativa del saxofón.

Para la frase “B”, el compositor modula a Sol modo dórico y propone una nueva melodía en el piano, de igual forma, retoma la imitación por parte del saxofón y el recurso de contra canto (Figura 43).



Figura 43 Descripción Frase B Kalamatianos.

En la frase “C”, emplea acordes *metaalterados*⁸ (Sic.) tomando como referencia el modo de Do menor, para esto, emplea la progresión armónica de $V^{b9}-iV^{add6}$. Todo lo anterior, utilizando un ostinato en el piano.

⁸ N.A. Concepto empleado por el maestro Gustavo Yepes Londoño, para referirse a los acordes que son resultantes de la acción de añadir alteraciones o mezclar modos tonales, lo anterior, con la finalidad de cumplir funcionalidad armónica u otorgar mixturas a algún acorde específico (Yepes Londoño, 2014, pág. 275)

COLOSAX, UNA MIRADA HACIA LA MÚSICA DESDE EL SONIDO DEL SAXOFÓN TENOR

Del mismo modo, la melodía es imitada por el saxofón conservando la estructura de las anteriores dos frases (Figura 44).

The image shows three systems of musical notation for saxophone and piano. Each system consists of two staves. The top staff is for the saxophone (labeled 'sax.'), and the bottom staff is for the piano. The first system starts at measure 33 and includes a 'C' time signature. The second system starts at measure 36. The third system starts at measure 39. The piano accompaniment features chords with 'v' (vibrato) markings. The saxophone part includes various articulations like accents and slurs.

Figura 44 Descripción frase C Kalamatianos.

Finaliza en cadencia suspensiva, empleando en el piano un arpeggio de V^{b9} (Figura 45).

The image shows a short musical score for piano. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music features a series of chords and arpeggios, with a prominent arpeggio in the right hand that corresponds to the V^{b9} chord mentioned in the text.

Figura 45 Cadencia suspensiva Kalamatianos.

8.3.2. *Funky.*

El piano propone un ostinato rítmico, melódico y armónico empleando el modo Mixolidio en Do (Figura 46).

FUNKY



Figura 46 Descripción ostinato Funky.

En la asignación con la letra “D”, el compositor propone una melodía basada en la rítmica del estilo *Funky* el cual hace parte del género Jazz, sin embargo, como lo indica la revisión de la versión para saxofón alto y de muchos registros audio visuales, en este movimiento se puede improvisar en el modo Mixolidio como una muestra de las habilidades propias de la musicalidad del ejecutante (Figura 47).



Figura 47 Descripción sugerencia de improvisación

Para esto es necesario comprender que, al estudiar las formas estructurales propias de este estilo, no significa que se pueda evaluar un proceso de improvisación adecuado para el acto de comunicación; para profundizar en la anterior idea, el pedagogo del género Jazz Eddie S. Meadows explica lo siguiente: “*a composer or performer does not always form rules of formation*”[un compositor o per formador no siempre cumple con las reglas de su formación - académica o extra academia-] (Meadows, 2006, pág. 19). De lo anterior se puede inferir que, para lograr una buena improvisación al estilo *Funky*, se necesita de otros recursos idiomáticos para abordar dicha temática.

Por lo tanto, para este proyecto de grado, el autor del documento estudió con una actitud estética dos ejemplos audio visuales que emplean la improvisación para el estudio de este segundo movimiento. El primer ejemplo es el caso del saxofonista estado unidense Russ Peterson (Figura 48), quien a partir del minuto 1: 59 de su acto en *Concordia College* (Iturralde, SUITE HELLÉNIQUE, by Pedro Iturralde, 2011), elabora una nueva melodía con una gran riqueza en movimiento interválico, aportando una expresión personal del modo *Mixolidio* al estilo *Funky*.



Figura 48 Ilustración de improvisación por parte de Russ Peterson en el segundo movimiento de la Suite Hellenique. Registro audio visual de Russ Peterson en el saxofón y Jay Hershberger en el piano, min 1:59. Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=-8ec3skcJtY>

Por otro lado, el segundo caso toma como referencia al mismo compositor Pedro Iturralde (Figura 49), quien a partir del minuto 6:06 de su performance en *Bogui Jazz* (Iturralde, 2014), realiza una improvisación basada en la ejecución de variaciones melódicas del motivo escrito en la partitura, dejando a un lado, lo estricto de la grafía musical en su ejecución.



Figura 49 Ilustración de improvisación de Pedro Iturralde. Registro audiovisual de PEDRO ITURRALDE QUARTET "Suite Hellenique" / Bogui Jazz, 1 agosto 2014, 2014 min 6:06. Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=kIkkGcfNaQw>.

De ser así, el autor de este documento en el momento de ejecutar el segundo movimiento de la *Suite Hellenique* toma como opción proponer una improvisación basada en la retroalimentación hecha por la audición de los dos casos nombrados con antelación. Para lograr esto, realiza una la exploración de una expresión personal del modo *Mixolidio* agregando la cadencia final una nota larga.

8.3.3. Vals.

Con el uso del patrón rítmico de Vals *Swing* característico del género Jazz, el tercer movimiento de la *Suite Hellenique* presenta un carácter de estilo romántico a diferencia de sus dos anteriores movimientos, el evidente uso de progresiones armónicas modales y el desarrollo

del clímax melódico en este movimiento, crea contraste con los temas anteriormente presentados en suite.

Inicia con un ostinato en *Re* del registro grave del piano y la sobre posición de las funciones de $iii^9-iv^7-v^7-VI^7-v^7-iv^7$, creando así, una mayor gama de color armónico del modo *Re* menor. En la segunda casilla aplica *bII* y *bVII*, dando una mixtura al modo *Re* frigio (Figura 50).

VALSE

26 054 H.L. *

Figura 50 Descripción de la introducción de Valse de la Suite hellenque.

La indicación con literal “E”, es una melodía modal contrapuntística 1:1 entre la voz superior y el bajo, empleando como relleno armónico en las voces intermedias la progresión de $i-v_6-IV-III_6-iV-V^{b5}-III-iV_6-bII-ii^{7-4}-V^{b9}-i$ (Figura 51).

COLOSAX, UNA MIRADA HACIA LA MÚSICA DESDE EL SONIDO DEL SAXOFÓN TENOR

89

1. 2. E

mf

1. 2. f mf

26 054 H.L.

10

94

f

mf

f

simile

3

Figura 51 Descripción primera frase Vals Suite Hellenique.

En la segunda frase, empleando el mismo movimiento secuencial del registro grave, cambia su rítmica de ternaria a binaria y su región modal a *Fa menor* y realiza una progresión con acordes $i-III_3^4-iV_5^6-V^{7-4}-iV^7-\#IV^9/G-III^7-bII-ii^4-V^{b9}-i$ (Figura 52).

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 100, features a saxophone line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The saxophone part begins with a rest, followed by a melodic phrase marked *mf*. The piano accompaniment includes a bass line with a pedal point on *Re* (marked *Ped.*) and chords marked *mf*. The second system, starting at measure 106, continues the saxophone melody, which reaches a dynamic of *f*. The piano accompaniment features a triplet in the right hand and a bass line with a *sfz* (sforzando) marking and a *f* dynamic. The system concludes with a *simile* marking.

Figura 52 Descripción segunda frase Vals.

En el literal “F” en región tonal de *Fa mayor* como su relativo, se desarrolla el clímax del total de la pieza, el cual se ve reforzado por la dinámica, el movimiento melódico, el uso de la Dominante V^9 como anticipación para la tónica I^{+7} y el cambio de registro de grave a agudo por parte de los dos instrumentos (Figura 53). Además, con una nota pedal en *Re* y el movimiento en el bajo, sirve de enlace para el siguiente literal.

26 054 H.L.

11

Figura 53 Descripción literal F y clímax.

El literal “G”, el compositor propone una melodía basada en la escala *Blues*, del mismo modo, su carácter rítmico es realizado por medio de una figuración melódica de sincopa y acentos idiomáticos. Su progresión armónica es realizada bajo las funciones de i-v-i-bVII-i, llevando una rítmica interpolada con la melodía (Figura 54).

The image shows a musical score for a saxophone and piano. The score is divided into two systems. The first system begins at measure 129 and includes a saxophone part with a melodic line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'swing (même tempo)' and the dynamics are 'mf' and 'dim.'. The piano part includes 'Ped.' markings and asterisks. The second system begins at measure 134 and continues the saxophone melody and piano accompaniment, featuring triplets and slurs.

Figura 54 Descripción literal G.

Con un movimiento paralelo en forma de fabordón, el literal “H” presenta una melodía y acompañamiento por parte del piano en una región subdominante de Sol menor (Figura 55), finalizando con una cadencia suspensiva plagal de $bIII6\#5/bII7$ (Figura 56), para luego re exponer el motivo en la escala Blues.

COLOSAX, UNA MIRADA HACIA LA MÚSICA DESDE EL SONIDO DEL SAXOFÓN TENOR

Musical score for measures 144-149. The score is written for tenor saxophone and piano. Measure 144 is marked 'meno mosso' and contains a box labeled 'H'. The piano accompaniment features chords with 'v' (vibrato) markings. Measure 149 includes a 'Ped.' (pedal) marking and an asterisk. The key signature is one flat (B-flat).

Figura 55 Descripción de Fabordón en el literal H.

13

Musical score for measures 159-164. The score is written for tenor saxophone and piano. Measure 159 is marked 'a Tempo' and 'ff'. The piano accompaniment features chords with 'v' (vibrato) and 'IV' (fourth) markings. Measure 164 includes a 'Ped.' (pedal) marking and an asterisk. The key signature is one flat (B-flat).

Figura 56 Cadencia Suspensiva literal H.

8.3.4. Kritis.

Al igual que Kalamatianos, Kritis hace referencia de manera explícita a una danza griega, la cual contiene, el uso del patrón rítmico en un signo métrico de 2/4, su melodía y sus modos tonales para representar el *Gesto* de la danza anteriormente dicha.

Emplea un ostinato rítmico y armónico a partir de la nota *Re* y su intervalo armónico de quinta justa (Figura 57).

KRITIS

The musical score for 'KRITIS' is presented in two systems. The top system shows the saxophone part, starting with a 'CODA' symbol and a tempo marking of 180. The melody is in 2/4 time, marked *mf*, and features a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom system shows the piano accompaniment, also in 2/4 time, marked *mf*. The piano part consists of a rhythmic ostinato of eighth notes, with a consistent interval of a perfect fifth between the notes. The key signature is one flat (B-flat).

Figura 57 Descripción ostinato Kritis.

De igual manera, la melodía es una transcripción de un tema tradicional de la isla de Grecia y se presenta como elemento conector para la reexposición del primer movimiento Kalamatianos (Figura 58).

Kritis

⊖ CODA $\bullet = 138$
Sax. *mf* **J** 2e fois 8va

Figura 58 Descripción melodía Kritis.

8.4 El cucarrón de Luis Uribe Bueno adaptación para dúo Saxofón tenor y

Guitarra.

Por ser una preocupación de su compositor al querer mantener vivos los diferentes ritmos como el pasillo, el bambuco, la guabina o el torbellino, *El cucarrón* fue escrita por Luis Uribe Bueno en el año de 1948 para el concurso de música colombiana organizada por la empresa *Fabricato* en la ciudad de Medellín-Antioquia (Esquivel, 2016), la cual fue declarada obra ganadora en la modalidad de composición.

El cucarrón es una idea de expresión mimética que logra mostrar el vuelo del cucarrón mediante los sonidos y las secuencias cromáticas características de su motivo (Gesto) melódico y armónico. Por lo tanto, para profundizar en la anterior idea se cita las palabras de su compositor:

“Me puse a pensar que era el momento de hacer una cosa que fuera diferente para poder mostrar algo de la música colombiana, distinta en cuanto a forma y en cuanto a estilo, sin dejar de ser pasillo, sin dejar de partir del ritmo (...), lo logré con El cucarrón, porque se usaron ahí unos [acordes] disminuidos que nunca se habían usado en forma sucesiva, entonces al usarlos en forma sucesiva, la segunda parte da una idea verdaderamente del vuelo del cucarrón, los golpes contra la pared, cuando caen, todos estos detalles se pudieron lograr, a base de un pasillo” (Como se cita en López Gil , Et al, 2017, pág. 177.).

De lo anterior podemos deducir que, Luis Uribe Bueno trató de mecanizar con el cromatismo el zumbido de las alas de un cucarrón y representar de forma onomatopéyica el gesto de una caída al suelo por parte de estos insectos desde un aspecto percutido. *El cucarrón* desde su aspecto formal es un rondó ABACA que contiene, además de un arreglo para introducción y la coda, la adaptación para el ejecutante del saxofón tenor y de su acompañante en la guitarra.

8.4.1. Sección A.

Incluyendo la introducción, la sección A presenta el motivo melódico y el estribillo que hace parte de la característica de la forma rondó típica del pasillo. Para esta adaptación, se empleó el motivo del tema, pero aplicando su aumentación rítmica en el saxofón tenor

sobreponiendo un acompañamiento de armonía cuartal y bajo en la nota *Re* en la guitarra, además, el saxofón tenor emplea un recurso de técnica extendida *Frullato* (Figura 59).

The image shows a musical score for the piece "El Cucarrón" by Luis Uribe Bueno. The score is in 3/4 time and marked "Lento" with a tempo of 40 beats per minute. It features two staves: a treble clef staff for the saxophone and a bass clef staff for guitar. The saxophone part begins with a "Frullato" (tremolo) technique, indicated by a purple label and a blue arrow. The guitar part provides a harmonic accompaniment with chords and a bass line. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5.

Figura 59 Descripción del motivo en la introducción.

Del mismo modo, en el compás 13 se emplea el motivo cromático, pero aplicando su disminución rítmica alternando con la altura del registro del saxofón para lograr un contraste en la secuencia (Figura 60). Además, se desarrolla un puente en *Mi bemol* elaborado por la guitarra.

The image shows a musical score for the piece "El Cucarrón" by Luis Uribe Bueno, focusing on measure 13. The score is in 3/4 time and marked "Lento" with a tempo of 40 beats per minute. It features two staves: a treble clef staff for the saxophone and a bass clef staff for guitar. The saxophone part begins with a chromatic motif, indicated by a red label and a red arrow. The guitar part provides a harmonic accompaniment with chords and a bass line. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 13.

Figura 60 Descripción disminución del motivo.

COLOSAX, UNA MIRADA HACIA LA MÚSICA DESDE EL SONIDO DEL SAXOFÓN TENOR

84

Para el desarrollo de la pieza, el saxofón presenta la melodía y el estribillo original del compositor (Figura 61). Este estribillo se caracteriza por conservar cromatismo y la resolución típica del melodrama del pasillo.



The image shows a musical score for saxophone, consisting of three staves of music. The first staff starts at measure 20 with a tempo marking of $♩ = 90$ and a dynamic marking of *mf press.* The music is in a 3/4 time signature and features a melodic line with chromatic movement and a characteristic resolution. The second staff begins at measure 26, and the third staff begins at measure 32. The notation includes various note values, accidentals, and articulation marks.

Figura 61 Descripción del estribillo.

En la adaptación del acompañamiento, se conserva el patrón rítmico del pasillo, pero sus progresiones van desarrollando por movimiento cromático ascendente en el bajo, con el fin de conservar sus funciones tonales en algunos casos, en otros, la voz superior son sonidos apoyante, o como lo explica Yepes Londoño (2014): “*Los acordes cromáticos pueden servir como contrapuntísticos o intermediarios sin implicar cambio de tónica pero también como acordes comunes para cambio de tono*” (pág. 279).

Por lo tanto, su reducción en funciones tonales sería a las de Tónica, Subdominante y Dominante en tonalidad axial de *Sol menor* (Figura 62).

The image shows a musical score for guitar, consisting of four staves of music. The first staff starts at measure 21 and includes a tempo marking 'Ad=90'. The second staff starts at measure 26. The third staff starts at measure 31. The fourth staff starts at measure 36 and includes a section marker 'B'. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and chord symbols. Red markings highlight specific notes and chords throughout the score.

Figura 62 Descripción de la adaptación a la guitarra El cucarrón.

8.4.2. Sección B.

La melodía se conserva según el diseño original del compositor, su variación radica en el uso del acorde cuartal a partir de la nota fundamental *Re*, además de la imitación por parte de la guitarra de la melodía propuesta por el saxofón, una secuencia de acordes en suspensión en Dominante V y la cadencia con la progresión armónica $bVI-iV-bIII_6-V_2-i$. Todo lo anterior, evidente en el movimiento del bajo en la guitarra (Figura 63).



Figura 63 Descripción de acompañamiento Sección B.

8.4.2. Sección C.

Se enlaza con un puente que propone un ostinato en la guitarra y un desarrollo de dilución motivica en el saxofón, además, re expone el motivo de la introducción en la guitarra para proponer el nuevo tema (Figura 64).

The image shows a musical score for Figure 64, consisting of two systems of staves. The first system starts at measure 77 and includes a dynamic marking of *mp*. The second system starts at measure 81. The score is written in treble and bass clefs, with various musical notations including notes, rests, and accidentals. Red markings highlight specific harmonic or melodic elements.

Figura 64 Puente para sección C.

La primera frase de la sección C se desarrolla en la región tonal de *Si bemol mayor*, en ésta, la progresión armónica es de $bIII-\#III^{o7}-iV-ii^{o+7}$ -acorde cuartal- iV_4^6-I , el cual se convierte en el clímax temático de la sección en el compás 90 (Figura 65).

The image shows a musical score for Figure 65, consisting of two systems of staves. The first system starts at measure 85 and includes a section marker 'C'. The second system starts at measure 89. The score is written in treble and bass clefs, with various musical notations including notes, rests, and accidentals. Red markings highlight specific harmonic or melodic elements.

Figura 65 Descripción sección C.

La coda es desarrollada a partir del compás 102, retoma el tema característico en forma de canon y la sobreposición de acordes disminuidos en la guitarra en forma de construcción de cadencia, su cadencia final se construye a partir de un intervalo de quinta tomando como fundamental la nota *Sol* (Figura 66).

The image shows a musical score for a piece titled "El Cucarrón". It consists of two systems of music. The first system starts at measure 102 and includes a saxophone line on a treble clef staff and a guitar accompaniment on a bass clef staff. The saxophone line features a melodic phrase with a trill and a grace note. The guitar accompaniment consists of a series of diminished chords. The second system starts at measure 107 and continues the saxophone melody and guitar accompaniment. The saxophone line ends with a red scribble, and the guitar accompaniment ends with a final chord. The score is set in a key with two flats and a 2/4 time signature.

Figura 66 Descripción cadencia final El cucarrón.

8.5 Remembranza y Festejo para saxofón tenor y guitarra de John Sebastian

Delgado Pantoja.

Esta pieza fue creada para ser ejecutada en este recital de grado en el año 2017, presenta dos secciones ejemplificando ritmos contrastantes tradicionales del Perú, por un lado, la primera sección emplea el patrón rítmico de Huayno género de música andina, en cambio la segunda sección, el patrón rítmico de Festejo reconocido género de la música afroperuana.

8.5.1. Sección A Remembranza.

Inicia con una introducción en la guitarra en su tonalidad axial de *Mi menor* modo eólico, además, realiza una sobreposición de un sonido mimético del viento con el soplo del saxofón (Figura 67).

Remembranza y festejo

Al gran maestro y amigo Jesus Erika Ruano John Sebastian Delgado

♩ = 70

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows Tenor Sax and Guitar. The Tenor Sax staff has a whole rest and is labeled 'efecto de viento'. The Guitar staff has a rhythmic arpeggio pattern. The second system shows Tenor Sax and Guitar. The Tenor Sax staff has a whole rest. The Guitar staff continues the arpeggio pattern. The third system shows Tenor Sax and Guitar. The Tenor Sax staff has a whole rest. The Guitar staff continues the arpeggio pattern.

Figura 67 Descripción de la introducción.

A partir del compás 29 hasta el compás 36, el saxofón presenta el tema principal de toda la pieza, la guitarra realiza el arpeggio basado en el patrón rítmico de huayno empleando la progresión de tónica i y subdominante IV (Figura 68).

2 Remembranza y festejo

The musical score is divided into two systems. The first system starts at measure 25. The Tenor Saxophone (T. Sx.) part begins with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a quarter note B4. The Guitar (Gtr.) part features a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, G4, A4. The second system starts at measure 37. The T. Sx. part begins with a half note G4, a half note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a half note B4, a half note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The Gtr. part continues with the same eighth-note rhythmic pattern: G4, A4, G4, A4.

Figura 68 Descripción tema principal.

Continuando con la descripción, en el compás 37 hasta el compás 61 el saxofón presenta variaciones sobre el tema principal, luego, en el compás 62 hasta el compás 69 -incluyendo la segunda casilla después del signo de repetición-se presenta un nuevo tema con una rítmica distinta en su acompañamiento en región tonal de *Do* mayor como subdominante (Figura 69).

The musical score for Figure 69 consists of three systems. The first system (measures 60-63) features a tenor saxophone (T. Sx.) with a melodic line starting on a whole note and moving to eighth notes, and a guitar (Gtr.) with a dense, rhythmic accompaniment of chords. The second system (measures 64-67) continues the saxophone melody and guitar accompaniment. The third system (measures 68-69) shows the saxophone playing a melodic phrase with a first and second ending, while the guitar accompaniment concludes with a final chord.

Figura 69 Descripción segundo tema.

Del compás 60 hasta el compás 65, el compositor emplea la técnica de dilución temática como puente para el cambio métrico y el cambio a sección B en la tonalidad axial (Figura 70).

The musical score for Figure 70 consists of two systems. The first system (measures 80-83) shows the tenor saxophone (T. Sx.) playing a melodic line and the guitar (Gtr.) providing a rhythmic accompaniment. A tempo marking of $\text{♩} = 54$ is placed between the systems. The second system (measures 84-85) features a metric change from 4/4 to 6/8, indicated by a '6' over the staff. The saxophone melody continues in the new meter, and the guitar accompaniment changes to a slower, more spacious feel.

Figura 70 Descripción de puente para sección B.

8.5.2. Sección B Festejo.

Con el cambio métrico de 2/4 a 6/8 en el compás 86, el compositor propone una introducción basada en una melodía con rítmica sincopada para esta sección hasta el compás 100 y su acompañamiento se caracteriza por el uso de acordes conformados por intervalos de quintas justas (Figura 71).

The image displays a musical score for Tenor Saxophone (T. Sx.) and Guitar (Gtr.). It is divided into three systems of staves. The first system, labeled '84', shows the T. Sx. staff with a melodic line in treble clef and a Gtr. staff with a complex rhythmic accompaniment of chords in treble clef. The second system, labeled '89', continues the T. Sx. melody and the Gtr. accompaniment. The third system, labeled '94', shows the T. Sx. staff with a melodic line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

Figura 71 Descripción introducción sección B.

A partir del compás 100, la sección B modula a *Do mayor* y la melodía se caracteriza por el uso de saltos y notas de apoyatura (Figura 72).

Remembranza y festejo 5

♩ = 115

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 99 and 100. The second system covers measures 101 and 102. Each system has a Tenor Saxophone (T. Sx.) staff and a Guitar (Gtr.) staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is marked as quarter note = 115. The saxophone part in measure 99 starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. In measure 100, it continues with quarter notes D5, E5, F#5, and G5. The guitar part in measure 99 features a series of chords: G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, and G4-B4-D5. In measure 100, it features a series of chords: G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, and G4-B4-D5. The second system covers measures 101 and 102. The saxophone part in measure 101 starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. In measure 102, it continues with quarter notes D5, E5, F#5, and G5. The guitar part in measure 101 features a series of chords: G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, and G4-B4-D5. In measure 102, it features a series of chords: G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, and G4-B4-D5.

Figura 72 Descripción modulación sección B.

En el transcurso de esta sección, en el compás 109 realiza el patrón básico y escritura rítmica del *Festejo peruano* (Figura 73), el cual será evidente en el desarrollo de la pieza.

The musical score consists of two staves. The top staff is for Tenor Saxophone (T. Sx.) and the bottom staff is for Guitar (Gtr.). The key signature is two sharps (F# and C#). The measure number 108 is indicated at the beginning of both staves. The saxophone part in measure 108 starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The guitar part in measure 108 features a series of chords: G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, and G4-B4-D5.

Figura 73 Descripción del patrón básico y escritura rítmica del *Festejo peruano* aplicado a la pi

COLOSAX, UNA MIRADA HACIA LA MÚSICA DESDE EL SONIDO DEL SAXOFÓN TENOR

94

Como desarrollo de los recursos técnicos del género festejo, en el compás 132 la guitarra hace una melodía como un bordón, típico del estilo anteriormente nombrado, el saxofón realiza una melodía en forma de contra canto (Figura 74).

The figure displays a musical score for two instruments: Tenor Saxophone (T. Sx.) and Guitar (Gtr.). The score is organized into three systems, each containing two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure numbers 132, 135, and 137 are indicated at the beginning of each system. In the first system (measures 132-134), the guitar plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the saxophone is silent. In the second system (measures 135-136), both instruments play. The saxophone part features a melodic line with eighth notes and slurs, while the guitar continues with its rhythmic accompaniment. In the third system (measures 137-139), the saxophone plays a more complex melodic line with sixteenth notes and slurs, and the guitar continues with its rhythmic accompaniment.

Figura 74 Descripción de bordón y contra canto.

En el compás 154, se re expone el tema principal de la sección A, para luego dejar un espacio de improvisación a partir del compás 166, empleando la rítmica del huayno y las progresiones armónicas de i-bIII-IV-i (Figura 75). Para finalizar, la coda re expone de manera literal la introducción de la sección B de esta pieza.

COLOSAX, UNA MIRADA HACIA LA MÚSICA DESDE EL SONIDO DEL SAXOFÓN TENOR

The image shows a musical score for Tenor Saxophone (T. Sx.) and Guitar (Gtr.) from measure 166 to 171. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. Measure 166 is marked with a 'Coda' symbol (⊕) and contains the instruction 'IMPROVISACION ALLIBITUD e ir a coda'. The Tenor Saxophone part in measure 166 consists of a whole note chord (F#4, A4, C5) followed by a melodic line of eighth notes: F#4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The Guitar part in measure 166 consists of a rhythmic accompaniment of eighth notes, with chords: F#4, A4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4. Measure 171 continues the melodic line for the Tenor Saxophone and the rhythmic accompaniment for the Guitar. The Tenor Saxophone part in measure 171 consists of a whole note chord (F#4, A4, C5) followed by a melodic line of eighth notes: F#4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The Guitar part in measure 171 consists of a rhythmic accompaniment of eighth notes, with chords: F#4, A4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4.

Figura 75 Descripción de improvisación y coda.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Al proponer repertorio fundamentado en las adaptaciones de las obras *La Partita* BWV 1013 *en la menor para Flauta sola* de J.S. Bach, *Circus Paradise* de Pierre Max Dubois, *Suite Hellenique* de Pedro Iturralde, *El Cucarrón* de Luis Uribe Bueno y la performance del *Remembranza y Festejo* escrita por John Sebastian Delgado, el autor del documento resaltó la versatilidad del color del saxofón tenor, ya que al tomar como estrategia el mostrar ante un público las posibilidades idiomáticas y tímbricas de ésta voz, genera mayor posibilidad de ser apreciada y valorada para que en un futuro se desarrollen proyectos que aporten a la evolución de cada miembro de la familia instrumental de Adolphe Sax.

Al analizar, estudiar y proponer la interpretación del repertorio escogido, de acuerdo con las exigencias técnicas y estilísticas que requieran cada obra, aportó a la formación académica y profesional de autor del documento, teniendo en cuenta que, para este recital el repertorio es contrastante en su ejecución de acuerdo a los periodos estilísticos, se necesitó abordar enfoques metodológicos como los propuestos por Hodson y de Keil relacionada con el concepto *Engendered Feeling*, y sus categorías de *Vital Drive* (Conducción vital), *Gesture* (Gesto), *Groove* (Crecimiento horizontal). De igual manera, la reflexión que nos acercó la filosofía de Ortega y Gasset relacionada con la *Razón vital* da como resultado una experiencia vivencial de la estética de este interprete.

Para finalizar, presentar ante los docentes, estudiantes y comunidad en general, como evidencia de la formación instrumental recibida en el programa de Licenciatura en Música Universidad de Nariño, es el sentido práctico que todo ejecutante de un instrumento accede a la educación formal, además, por la cual se toma como opción de grado el recital interpretativo generando interés hacia la evidencia del desarrollo musical en la región.

Bibliografía

- Alfonso Romero. (20108). <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-2/189-la-seccion-de-metales-en-la-orquesta-sinfonica>. Obtenido de <http://www.csmcordoba.com/>.
- amigos, J. e. (09 de 10 de 1985). Jazz entre amigos- Pedro Iturralde. (RTVE, Recopilador) Madrid, España. Recuperado el 06 de 05 de 2018, de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/jazz-entre-amigos/jazz-entre-amigos-pedro-iturralde/3617482/>
- Bobby McFerrin and Guests. (n.d.). Concert Swinging Bach Bobby McFerrin and Guests. *Swinging Bach-24 hours with Bach*". Leipzig , German. Retrieved 05 06, 2018, from <https://www.youtube.com/watch?v=Oz11Yc3NfoM>
- Carta, A. I. (07 de 08 de 2015). Pedro Iturralde, un genio del jazz. (RTVE, Ed.) Madrid, España. Recuperado el 06 de 05 de 2018, de <http://www.rtve.es/alcarta/audios/espana-vuelta-y-vuelta/espana-vuelta-vuelta-pedro-iturralde-uno-dos-unicos-espanoles-incluidos-diccionario-jazz-larousse/3656675/>
- Chin, R. (2017). *Saxophone Virtuosity: Manifestation and Effect in*. New Zealand : Victoria University of Wellington.
- Corbi, F. M. (2007). Figuras, gesto, afecto y retórica en la música. *NASS-XXIII*, 11-50.
- Cottrell, S. (2012). *The Saxophone*. Yale Press.
- David Bilger. (2012). <https://www.youtube.com/watch?v=EG-bM25GBps>. Obtenido de www.youtube.com.
- Deane, J. G. (2011). *A comparative study of selected saxophone quartet repertoire from the Mule, Rascher and Apollo Saxophone Quartets between 1928 and 1995*. Edith Cowan University.
- Deford, R. (2015). *Tactus, Mensuration and Rhythm in Renaissance Music*. . Cambridge: Cambridge University Press.
- Esquivel, R. M. (18 de 04 de 2016). *Luis Uribe Bueno, patriarca de la música colombiana*. Obtenido de <http://www.mincultura.gov.co/prensa/publicaciones/Paginas/centenariouribebueno.aspx>
- Gee, H. R. (1986). *Saxophone soloists and their music, 1844-1985 : an annotated bibliography*. Indiana : Indiana University Press.
- Gray, N. (2011). Improvisation and Composition in Balinese Gendér Wayang: Music of the Moving. En N. Gray. Nicholas Gray.
- Gustavo Adolfo López Gil, Alejandro Tobón Restrepo, Héctor Rendón Marín, Gonzalo Alberto Rendón Tangarife, Fernando Mora Ángel. (2017). DIÁLOGOS Y CONFLUENCIAS MUSICALES EN ANTIOQUIA. CUATRO PARADIGMAS DE LAS CUERDAS TRADICIONALES ANDINAS. *Encuentros*, 170-185.
- Histórica, L. d. (08 de 08 de 2018). *Luis Uribe Bueno*. Obtenido de <http://patrimoniomusical.eafit.edu.co/handle/10784.1/2312?show=full>
- Hodson, R. (2007). *Interaction, Improvisation, and Interplay in Jazz*. New York: Routledge.

- Iturralde, P. (2011, 08 11). *SUITE HELLÉNIQUE*, by Pedro Iturralde. (Peterson, Russ, Hershberger, Jay, Performer) Concordia College, Moorhead, Minnesota, Estados Unidos. Retrieved 08 08, 2018, from <https://www.youtube.com/watch?v=-8ec3skcJtY>
- Iturralde, P. (01 de 08 de 2014). *PEDRO ITURRALDE QUARTET "Suite Hellenique" / Bogui Jazz, 1 agosto 2014*. (Pedro Iturrald, Carlos Carli, Mariano Diaz, Richi Ferrer, Intérprete) Bogui Jazz, Madrid, España. Recuperado el 08 de 08 de 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=kIkkGcfNaQw>
- Jost, P. (2005). Instrumentación, historia y transformación del sonido orquestal. Idea Books.
- Journal, S. (1986). Marcel Mule. *Saxophone Journal*, 1-17.
- Lester, J. (1986). *The Rhythms Of Tonal Music*. Illinois: Southern Illinois University.
- Leung, P. (2015). *Defining Classical Tenor Saxophone: performer identity, performance practice and contemporary repertoire*. Sidney: University of Sydney.
- Lopez, L. E. (s.f.). *luiseduardolopez.es*. Recuperado el 07 de 05 de 2018, de <https://luiseduardolopez.es/adolphe-sax/>
- Martínez, F. (s.f.). *Asociacion de Saxofonistas Españoles ASE*. Recuperado el 20 de Febrero de 2018, de <http://www.asaxe.com/index.php/articulos/29-historia-del-saxofon>
- Martinez, M. P. (2016). RETÓRICA EN LA MÚSICA BARROCA: UNA SÍNTESIS DE LOS PRESUPUESTOS TEÓRICOS DE LA RETÓRICA MUSICAL. *RÉTOR*, 51-72.
- McBride, W. (1982). The Early saxophone in patents 1838-1850. *The Galpin society journal*, 112-121.
- Meadows, E. S. (2006). *Jazz: Research and Pedagogy*. San Diego : Taylor & Francis.
- Molina, J. J. (s.f.). *juanjomolina.net*. Obtenido de <http://www.juanjomolina.net/>
- Molino, J. (2011). Reflexiones de Semiología. En U. A. México, *El Hecho Musical* (pág. 163).
- Musk, A. (2001, 01 20). *Grove Music Online*. Retrieved from Dubois, Pierre Max: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008231>
- Nattiez Jacques. Jean. (1987). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton University Press. New Jersey. United States.
- Obras, B. y. (06 de 05 de 2008). *Pedro Iturralde*. Obtenido de Biografía y Obras: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/iturralde.htm>
- Orringer, N. (1999). *Filosofía de la corporalidad en Ortega y Gasset*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Pantoja, J. D. (09 de 05 de 2018). (J. D. Ruano, Entrevistador)
- Quijano, F. D. (26 de 11 de 2015). Pedro Iturralde: "Lo que yo hice no era fusión. Si unes jazz y flamenco, uno de los dos muere". *El Cultural*.
- Rosa, A. (2014). *Art Fugitiu*. Barcelona: Emac.
- Segarra, M. A. (1999). *Adolphe Sax y la fabricación del saxofón*. Valencia: Impromptu Editores, S.L.
- Vida, B. y. (2004). *Johann Sebastian Bach*. Recuperado el 06 de 05 de 2018, de https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bach_sebastian.htm
- Yepes Londoño, G. (2014). *Tratado del Lenguaje Tonal*. Bogotá: Autoreseditores.com.

