



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN SAXOFÓN**

PRESENTA:

ELIZABETH CERÓN CÁRDENAS

ASESORA:

DRA. MARGARITA MUÑOZ RUBIO

MÉXICO, DF. AGOSTO 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Un profundo agradecimiento a *Dios* por siempre iluminar mi camino y por las oportunidades que me ha brindado. A mis *Padres* por el apoyo incondicional en todo momento de mi vida. Mis *Maestros* Roberto Benítez, Remi Álvarez y Samuel García que siempre han sido un soporte en mi carrera.

A mi *Asesora* Margarita Muñoz por la ayuda durante el trabajo.

A los *Sinodales* por la asesoría de esta la travesía.

A mis compañeros y amigos músicos que están involucrados en este trabajo.

ÍNDICE

	<i>Página</i>
Programa	1
Introducción	2
Capítulo I. Improvisation III Ryo Noda	5
Capítulo II. Tequila Saxiana Jorge Calleja	16
Capítulo III. Concierto para saxofón alto Pierre Max Dubois	34
Capítulo IV. Inframundo Jimena Contreras	74
Capítulo V. Divertimento Alain Crepin	94
Conclusiones	108
Bibliografía	110

Programa

***Improvisación no. III para saxofón
alto solo***

Ryo Noda (Japón)
(n. 1948)

***Tequila Saxiana (Segundo Mareo)
para saxofón alto, saxofón tenor y piano***

Jorge Calleja (México)
(n. 1971)

*Piano: Guillermo Cuellar
Saxofón Tenor: Edgar Revilla
Saxofón Alto: Elizabeth Cerón*

***Concierto para saxofón alto
(reducción a piano)***

Pierre Max Dubois (Francia)
(1930-1995)

*Lento expresivo-Allegro
Sarabande
Rondo*

Piano: Edith Ruiz

***Inframundo para saxofón barítono,
electrónica y video***

Jimena Contreras (México)
(n. 1986)

***Divertimento para dos saxofones
y ensamble de saxofones***

Alain Crepin (Bélgica)
(n. 1954)

*Ensamble de Saxofones de la Fam
Director: Samuel García*

INTRODUCCION

El saxofón fue creado en Bélgica en la década de 1840 y poco a poco se fue convirtiendo en el instrumento preferido de muchos compositores, reconocimiento y gusto que llega hasta nuestros días debido a sus cualidades sonoras, la calidez de su timbre, la diversidad de sus sonoridades, colores y registros.

Como en otros ámbitos instrumentales, en el del saxofón algunas obras se han convertido en parte del canon y muchas otras, a pesar de sus cualidades musicales, aparecen en pocas ocasiones o rara vez en el repertorio del intérprete. Cabe resaltar que existen características técnicas comunes entre las obras consideradas indispensables, aunque hayan sido escritas en diferentes épocas o en diferentes lenguajes musicales.

Precisamente por su ductilidad, sus posibilidades de recursos técnicos y expresivos a lo largo del siglo XX, y hasta nuestros días, el saxofón ha alcanzado un lugar primordial en la música popular en todo el continente americano así como en otras culturas en todo el mundo.

Simultáneamente, el saxofón se ha convertido en uno de los instrumentos preferidos en el ámbito de la música contemporánea, esta predilección se basa en sus cualidades, así como en sus posibilidades sonoras y expresivas. Por estas razones, los creadores han incorporado nuevas sonoridades en obras escritas para saxofón solo, para distintos ensambles y en formatos con recursos electrónicos y multimedia, a partir del desarrollo de la técnica instrumental tradicional hacia las llamadas *técnicas extendidas*.

El repertorio del saxofón basado en las técnicas extendidas es ya muy extenso y crece cada día más. En México, los creadores han escrito obras importantes para la familia del saxofón y algunas de ellas ya empiezan a formar parte del repertorio mundial, como ejemplo *Tequila Saxiana* de Jorge Calleja o *Estudio Tongolele* de Gabriela Ortiz. Por otro lado, para citar un ejemplo relevante, gracias al ímpetu de saxofonistas como Omar López, los compositores han creado música para saxofón con dichas técnicas.

Sin embargo, los saxofonistas en la actualidad todavía tienen poca cercanía con la música contemporánea y las técnicas extendidas en su formación académica; estos

cursos aparecen en los Planes de Estudio de la Facultad de Música de la UNAM, donde los maestros de la Facultad llevan a cabo la enseñanza del repertorio contemporáneo, haciendo de esto una labor constante y no una tarea que demande únicamente un esfuerzo individual. Aún falta mucho por hacer, ya que en los recitales y exámenes profesionales, el repertorio contemporáneo se interpreta en menor medida.

En el recital y en de las Notas al Programa que presento, incluyo obras que demandan el conocimiento de las técnicas extendidas. Espero que su análisis e interpretación constituya una motivación para que los saxofonistas mexicanos se acerquen a la música contemporánea y a las grandes posibilidades instrumentales de dichas técnicas.

Ejemplo de estas últimas es la obra *Improvisacion III* de Ryo Noda, obra escrita en lenguaje contemporáneo en la que se despliega un uso amplio de nuevas técnicas: portamentos, uso extremo de vibrato, dinámicas, acentos, glisados y flexibilidad de la embocadura.

Otra de las finalidades del presente trabajo es la difusión de las obras mexicanas para saxofón, las obras incluidas: *Tequila Saxiana* e *Inframundo*, muestran la interacción que puede haber entre el saxofón con diferentes ensambles, el uso de recursos de las técnicas extendidas y de la multimedia, todo lo cual demanda del intérprete el dominio absoluto de la partitura y de las técnicas mencionadas.

El *Concierto* de Pierre Max Dubois (Francia) y el *Divertimento* de Alain Crepin (Bélgica) forman parte del repertorio canónico europeo; estas obras exigen del intérprete el dominio de varios aspectos técnicos del instrumento, lo cual incluye: las dinámicas, los armónicos, la afinación, la respiración y el ritmo. Demandan también de una adecuada postura física, además de una embocadura estable y flexible. Ambas obras están profundamente vinculadas con los primeros ejecutantes y compositores del instrumento que se relacionaban con el virtuosismo.

El siglo XX significa la apertura hacia distintas corrientes, la mayoría de los compositores buscó nuevos horizontes, nuevos colores y nuevas percepciones, siempre con el fin de renovar el universo tonal. Esta necesidad de renovación musical está

vinculada a grandes transformaciones sociales. Dos guerras mundiales en el lapso de apenas treinta años son hechos capaces de explicar las grandes convulsiones que se operan en los distintos lenguajes artísticos. La búsqueda de identidad de numerosos países sometidos hasta entonces a una dominación cultural austriaca, italiana o francesa; un brote de corrientes artísticas como el simbolismo, el impresionismo, el expresionismo, el futurismo, el neoclasicismo, etcétera. Otros cambios y novedades que llegan a la música por efecto de avances tecnológicos que terminan por introducirse en el seno de los lenguajes artísticos, como el interés tan extendido por los efectos tímbricos, acústicos y por los multimedia.

El saxofón paulatinamente ha llegado a formar parte de orquestas sinfónicas, ampliando su papel de instrumento solista y en obras contemporáneas, exigiendo una nueva forma de virtuosismo. La música contemporánea obliga al dominio de una extensa gama de formas de ejecución extremadamente difíciles en los instrumentos occidentales. Por ejemplo, el "ruido" ha sido introducido en la música occidental de los últimos años, la "microtonía", la música contemporánea utiliza escalas de intervalos más pequeños que el semitono (llamados impropriamente de 1/4 de tono). Otra particularidad es el uso de la electrónica, que obliga al instrumentista a incorporar un dominio extraordinario en todos los parámetros de la interpretación y un control absoluto del "envolvente" de cada uno de los sonidos que produce, de lo contrario, el más pequeño defecto en la articulación o en la emisión puede adquirir extrema importancia¹.

¹ Chautemps, Jean Louis; Kientzy, Daniel; Londeix, Jean Marie. (1987). *El saxofón*. Paris. Éditions Jean-Claude Lattès, p.37.

I.- IMPROVISATION III

Para saxofón alto solo

RYO NODA

Datos biográficos

Ryo Noda nació en 1948 en Amagasaki, Japón, donde inició sus estudios de música que continuó más tarde en el Colegio de Música de Osaka. En Estados Unidos estudió saxofón con Fred L. Hemke y en Bordeuax, Francia con Jean-Marie Londeix; también realizó estudios de composición con William L. Karlins y Michel Fusté-Lambezat. Su formación en la música de arte occidental no lo hizo olvidar sus raíces y lazos culturales con Japón².

El haber tenido la experiencia de estudiar con dos de los más prominentes intérpretes y maestros de saxofón, le proporcionó a Noda un sólido conocimiento tanto del tradicional repertorio francés para saxofón, como de las técnicas extendidas involucradas en el nuevo repertorio contemporáneo. Este último lo obtuvo del maestro Londeix, quien había trabajado con compositores franceses jóvenes de la “nueva ola” de la composición para saxofón construida sobre las tendencias de la música clásica e incorporando formas no-tradicionales y técnicas extendidas³.

En la *Improvisación III*, Noda reinterpretó el modo esencial de la *shakuhachi* en el saxofón mediante el uso de las técnicas adquiridas en occidente. La obra fue escrita en

² Kobayashi, Marie; Delangle, Claude y Geoffroy, Jean. *Japanese Love songs*. CD. Paris. "La Muse en Circuit". 2008. 01:22:01.

³ Bunte, James. (2010). *A player's guide to the Music of Ryo Noda: Performance and Preparation of Improvisation I and Mai*. Tesis de Doctorado. Cincinnati: University of Cincinnati. p. 2. Recuperado en Agosto de 2015, de https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/ucin1282578051/inline

la ciudad de Bordeaux, Francia en el año de 1974 y está dedicada al saxofonista francés Jean-Marie Londiex.

Breve semblanza de la *Shakuhachi*

El nombre de la flauta *Shakuhachi* se deriva del largo de su dimensión, es decir, la medida estándar del instrumento ya que *Shaku* significa "pie" como unidad de medida. En China y más tarde en Japón (siglo VIII) el *Shaku* fue una unidad de medida oficial aproximadamente de 30.3 centímetros; un *Shaku* también está dividido en 10 fracciones denominadas *sun*. *Hachi* en japonés significa "ocho", así, el largo estándar del bambú para una flauta vertical es un *shaku +sun hachi*, abreviatura de *Shakuhachi*, un pie + ocho equivalente a un aproximado de 55 centímetros.

La *Shakuhachi* en su forma común es de cinco orificios para su ejecución, cuatro en la parte frontal y uno en la parte posterior; la embocadura está cortada oblicuamente a la superficie del bambú, en el extremo superior. La flauta aparece primero en la secta *Fuke* del budismo, y fue utilizada también por los actores *sarugaku*, predecesores del teatro *Noh*; aparece también en el siglo XIII en la práctica de la meditación. La *Shakuhachi* estuvo asociada con la práctica religiosa y la meditación especialmente en la tradición *Zazen* (meditar sentado). Además de su función en la meditación y la religión, fue usada durante ensambles en concierto, acompañando al baile y al drama.

Para poder entender la influencia de la *Shakuhachi*, el saxofonista tiene que entrar en contacto con las particularidades estéticas de la música japonesa y diferenciarlas de las de la música occidental. La estética japonesa tiene una preferencia por lo irregular, lo ambiguo, lo indefinido y por las formas asimétricas, asimismo, por un concepto dinámico del tono musical y por la ornamentación como parte prominente de la música, incluye por igual, el uso excesivo del silencio como elemento dramático. Estos

principios son la parte central de la música japonesa en general y específicamente en la música *Shakuhachi* y en las composiciones de Ryo Noda⁴.

Principales obras para saxofón de Ryo Noda

- ✓ *Atoll II* (1982) Asx/Pno
- ✓ *Don Quichotte*, op. 2 (to J-M Londeix) Asx Solo
- ✓ *Fantaisie et danse* (1976) (to J. Ledieu) Bsx Solo
- ✓ *Fourth Side of the Triangle* (1983) (to J. Sampen) 2Sx/Pno
- ✓ *Fushigi no basho* (1985) (to J. Sampen) 2 Sx: AA/ Pno
- ✓ *Gen concerto* (1974, Revised 1979-81) Asx/Str Orch/Pno/Perc
- ✓ *Guernica - Hommage à Picasso*, op 4 (to J-M Londeix) Asx/Perc/Speaking Voice
- ✓ *Improvisation I* (1972) (to J-M Londeix) Asx Solo
- ✓ *Improvisation II* (1973) (to J-M Londeix) Asx Solo
- ✓ *Improvisation III* (1974) (to J-M Londeix) Asx Solo
- ✓ *Mai* (1975) Asx Solo
- ✓ *Murasaki No Fuchi - Duo* (1981) (to. F Hemke) 2 like Sx or Shakuhachi
- ✓ *Naissance de la neige* (1992) 1)Solidification 2) -- Asx Pno (or Electric Org)
- ✓ *Phoenix - Fushicho* (1983) (a ma mère) Asx Solo
- ✓ *Pulse + -* (1972-82) (to M. Noda) Ssx Solo
- ✓ *Requiem - shin-én* (1979) (to Yoshiro Irino) Tsx Solo (or Asx)
- ✓ *Sextuor* (1980) 6 Sx: SATTBB
- ✓ *Sketch* (1973-76) (to F. Hemke) 1) Invention 2) Fantaisie SATB
- ✓ *Symphonie rhapsody Mai II* (1980) Sx Solo
- ✓ *Temple* (1976) Asx/Pno

⁴ Bunte, James. (2010). *A player's guide to the Music of Ryo Noda: Performance and Preparation of Improvisation I and Mai*. Tesis de Doctorado. Cincinnati: University of Cincinnati. Recuperado el Abril de 2015, de https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/ucin1282578051/inline

- ✓ *Tori - Oiseaux* (Homage à J. Ibert) (1977) SnoSx + Orien Flutes
- ✓ *W 1988 D* (1988) 1 Sx: S + A/Pno⁵

Improvisación

Las improvisaciones pueden ser variantes de la melodía original con ornamentaciones más o menos desarrolladas o bien, algo totalmente distinto. En tal caso, sólo la progresión de las armonías vincula el discurso del solista al tema.

En cuanto al espíritu de las improvisaciones, varían notablemente según el instrumento, el estilo y el intérprete, pero casi siempre sigue un discurso narrativo que guía la música a un clima particular antes de terminar. Un buen narrador sabrá transmitir su emoción al público tocando con sentimiento, virtuosismo e incluso con sentido del humor, citando en ocasiones fragmentos conocidos de otras piezas famosas⁶.

Estructura de la *Improvisación III*

El estudio que se presenta a continuación fue realizado utilizando las herramientas y criterios del análisis musical tradicional e incluye los comentarios de mis maestros, así como incorpora mi propia experiencia como saxofonista en la interpretación de la obra.

La estructura tiene dos secciones para el análisis: La primera se toma como el inicio de la obra y la segunda en la indicación de *Più mosso*.

Como se expone en el siguiente cuadro:

⁵ Londeix, Jean - Marie. (2003). *A Comprehensive Guide to the Saxophone Repertoire: 1844-2003*. NJ: Cherry Hill. p. 280.

⁶ Abromont, Claude. (2005). *Teoría de la música una guía*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 222-223.

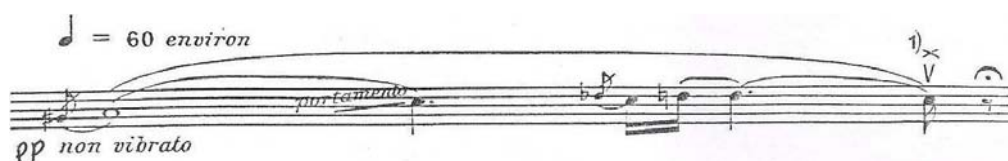
<i>Sección I</i>			<i>Sección II</i>
Inicio de la obra			Più mosso
<p>Cuarto=60 pulsos por minuto aproximadamente.</p> <p>Dinámica: en <i>pp</i></p> <p>Frases largas y tranquilas.</p> <p>En esta sección encontraremos el uso de calderones sobre los silencios, portamentos, apoyaturas y glisados.</p> <p>Cortes estilo japonés.</p> <p>Uso del vibrato extremo.</p> <p>Diferentes valores en las notas que permite una mayor expresividad así como en el registro.</p>			<p>-Con indicación <i>appassionato</i>. En tesitura más grave.</p> <p>-Parecido a la sección I, uso de frases divididas por calderones y pedal armónico en la nota Re.</p> <p>-Cada frase se vuelve más corta, así como las figuras y es contrastante a la primera sección.</p>
Primera parte con atmósfera de tranquilidad con frases largas.	Segunda parte con la tesitura más alta, los calderones son más distantes entre sí y un pedal en la nota Re. Un puente parecido al inicio.	La tercera parte con sensación más enérgica preparando la siguiente sección.	

Sección I

La primera sección de esta obra es la más larga y más lenta, lo cual permite en las notas mayor expresividad y sonido.

Inicia con una apoyatura a una nota larga con la indicación *non vibrato*, seguido de un *portamento*, apoyatura, corte estilo japonés y un calderón sobre un silencio de corchea.

Provocando una atmósfera de tranquilidad con largas frases. Las distancias entre los calderones son largas y poco a poco se irán reduciendo, como se observa en la siguiente imagen.

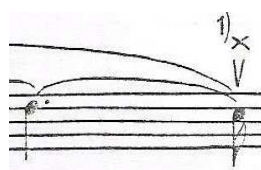


La obra está escrita sin barras de compás, por lo que el intérprete recrea el ritmo a partir de la relación entre los distintos valores y con la guía metronómica que el autor establece al inicio, la cual nos permite tener una idea general en duración y, por otro lado, un poco de libertad de interpretación. Las barras de compás nos brindan una sensación de regularidad y acentuación, en este caso, la acentuación cambia y la música se entiende por frases.

Al final de la primera frase, el corte seco representa un efecto del estilo japonés, que se puede lograr manteniendo todo el tiempo la embocadura habitual, sugiriendo la nota sobre la que se aplica, mediante el corte de sonido, deteniendo bruscamente la vibración de la caña utilizando la lengua.

Con indicación: *Attaque très sèche dans la nuance marquée. (Ataque muy seco sobre el matiz marcado).*

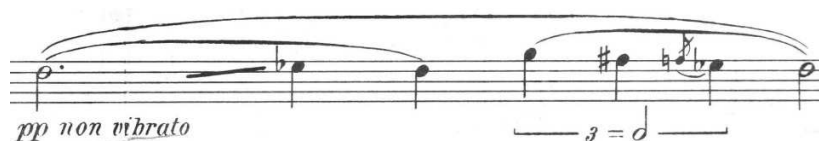
(Corte estilo japonés)



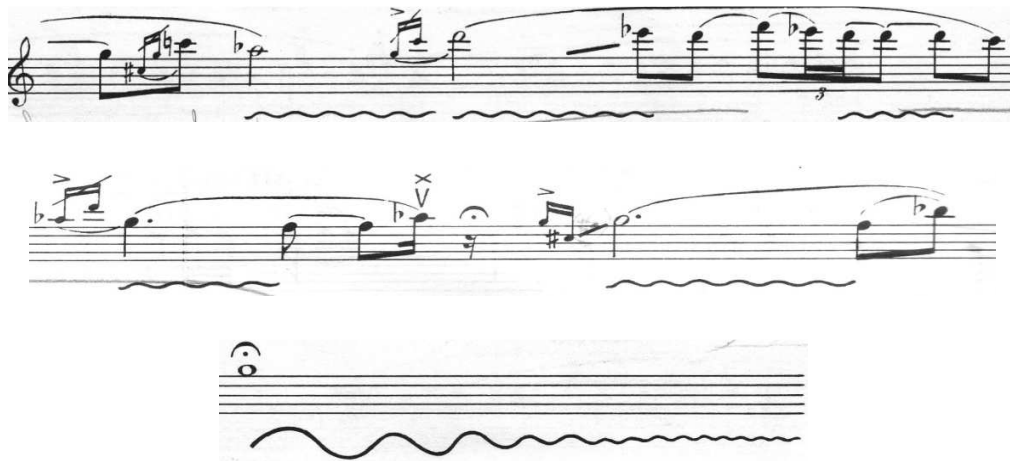
La segunda parte va de manera creciente en el registro de las notas, las dinámicas y las técnicas extendidas. Hay ligeramente mayor movimiento en los valores de las notas y se reduce levemente la distancia entre calderón y calderón, lo que permite el aumento de expresividad en el uso del *vibrato* en tesituras más agudas cuyo resultado es una sensación de vitalidad. Con un pedal en la nota Re que junto con el *vibrato* cede mayor intensidad en la obra. Como se exponen en las siguientes imágenes.



El puente es parecido a los motivos del inicio de la obra y nos llevará a la parte final de esta sección.



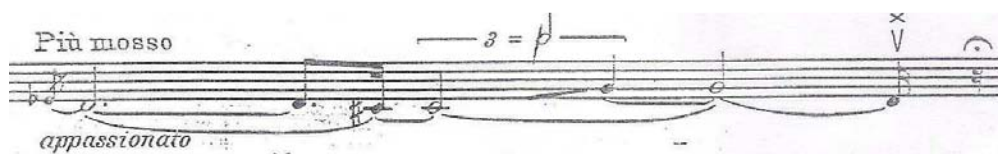
En la tercera parte hay una utilización más energética de los *portamentos*, apoyaturas y *vibratos* de forma consecutiva, creando la atmósfera de una dinámica en aumento y finalizando con más tranquilidad y expresividad, dando paso a la parte contrastante que sería la segunda sección. Como se muestra a continuación.



En la elaboración de mi interpretación, pude notar que los silencios forman parte importante de la *improvisación* como elemento dramático, más que como valor rítmico con la ausencia o no de sonido.

Sección II-Più mosso

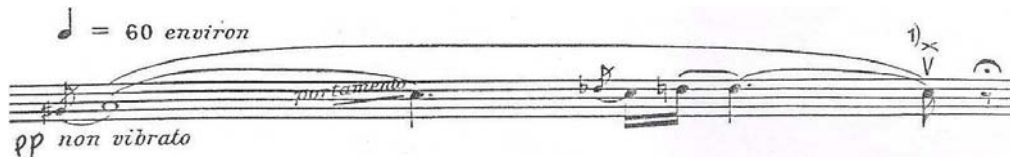
Esta sección se caracteriza por un movimiento sutilmente más rápido y más rítmico, por la aparición de frases y figuras más cortas, además de una tesitura más grave que la primera, prolongando la tesitura grave. Con indicación de *appassionato*.



Frases y figuras más cortas.



Frase de la primera sección más larga y tesitura apenas más alta.



Se muestra un pedal armónico en la nota Re y apoyaturas de Mi bemol, como en la primera sección.



En el transcurso de esta sección, la tesitura asciende y aparecen nuevas figuras rítmicas.



La tesitura sube ligeramente para dar la sensación del clímax y desenlace.



Para finalizar la obra después de este "clímax", hay un silencio de cuarto y notas largas en Mi bemol y Re, con calderón y matices de *pp* y *ppp*.

Sugerencias y comentarios

El hecho de que la obra no cuente con barras de compás no determina completamente la libertad del intérprete, queda claro que se tiene un *tempo* determinado indicado al principio. Hay que tener presente la forma concisa de la duración de las notas y las frases expuestas.

Es importante considerar que la música de la *Shakuhachi* está ligada tradicionalmente a la meditación, por lo cual, para hacer una fidedigna interpretación de la *Improvisación III*, es indispensable escuchar música japonesa y específicamente la música de la *Shakuhachi*.

Por otro lado, a la hora de interpretar es necesario evitar movimientos corporales, considerando que es música japonesa basada en la meditación. Sobre la improvisación escrita, recomiendo recrear la sensación interpretativa de que se improvisa algo nuevo, de modo que el público y el oyente, se imaginen que la obra se está creando al momento.

Desde mi punto de vista, el ejecutante puede hacer la interpretación a placer, pero le es trascendental conocer la historia de la *Shakuhachi* y los fundamentos en que se basa la obra para hacer un buen trabajo interpretativo; comprender y transmitir la idea fundamental de la composición.

Se podría decir que la ejecución de esta obra no presenta dificultades técnicas en el sentido tradicional, sin embargo, hay que resaltar que es necesario el dominio de la respiración para lograr la producción de las sutilezas dinámicas, el ambiente y el carácter meditativo de la obra. El instrumentista debe trabajar en el manejo de las notas filadas desde un *ppp* a un *fff*, -estas dinámicas implican realizar ejercicios de notas largas con reguladores para lograr un control de las mismas-. En cuanto a la emisión del sonido, hay que mantener una columna de aire firme y sólida para poder sostener las frases.

Las técnicas extendidas que caracterizan la obra son diversas y cada una exige un estudio individual e independiente. La primera es el *portamento*, que encontramos al

inicio, este efecto requiere su comprensión para una ejecución nítida. La forma en que lo practiqué fue con la embocadura (bajando la afinación con la boca en conjunto con la garganta y regresando a la posición original) y con la sincronización de los dedos de un La a un Do (desplazándolos suavemente para que las llaves se abran despacio) de forma que se escuche una sola línea y no las notas por las que pasa para llegar a la nota indicada. Requiere de mucha paciencia y de prestar atención en que se trabaja con los dedos y la embocadura al mismo tiempo.

La segunda técnica es el *corte estilo japonés* que se explicó anteriormente. El *vibrato* característico de las obras de Ryo Noda, es un recurso que como todos, requiere de una práctica cotidiana. La forma que utilicé para crearlo fue el *vibrato mandibular*, un movimiento que se asemeja al de masticar, es decir, se colocan los labios como el acolchado que sostiene a la embocadura, se convierte en receptores de presiones cambiantes cuando la mandíbula se mueve. Los labios transfieren este cambio de presión a la caña, que responde con un cambio en el promedio de vibración. Esto trae aparejada una variación en la afinación, timbre y volumen. Hay que acostumbrar a la mandíbula a realizar dicho movimiento y a que, a través del estudio, la velocidad del movimiento pueda aumentar. Se recomienda mover la mandíbula pronunciando ah-ah-ah-ah, moviendo la mandíbula hacia arriba y hacia abajo, nunca de atrás y adelante.

El *vibrato* que encontramos en la *Improvisación III* es un *vibrato* regular, es decir, es uniforme y ligero, así como, la amplitud y longitud de las ondas se pueden mantener a ciertas pulsaciones. En cambio, un *vibrato* irregular carece de estabilidad, la ejecución puede ser a placer del intérprete como se mostrará en *Inframundo*.

Partitura

Ryo Noda.

Improvisation III pour saxophone -alto seul.

Éditions Musicales Alphonse Leduc 1975

Imprimé en Paris, France.

II.- TEQUILA SAXIANA

Para saxofón alto, saxofón tenor y piano

JORGE CALLEJA

Biografía

Jorge Calleja nació el 18 de Agosto de 1971 en la Ciudad de México. Sus primeros estudios de música los realizó en la Academia Yamaha con el guitarrista Juan Carlos Laguna en 1990 y los continuó en la Escuela Nacional de Música de la UNAM en la Licenciatura en Composición, de donde se tituló en el año de 2003. Sus principales maestros de composición fueron Salvador Rodríguez, Hugo Rosales y Ulises Ramírez. En el Programa Maestría y Doctorado en Música de la UNAM, realizó estudios de maestría en tecnología musical. En una descripción de sí mismo, Calleja menciona que su primera pasión por la música fue al rock, en específico el rock progresivo, que más adelante se convirtió en la razón de su interés y decisión de ser músico, posteriormente, fue la motivación para formar en 1989 la agrupación *Gallina Negra*.

Sus obras han sido interpretadas a nivel internacional por Nicolas Prost (Francia), el Trío Zaffire (España), el Coro de flautas de la Universidad de Florida Central (EUA), el cuarteto PanTones de Nueva York (EUA), el Ensamble Cello Alterno, el cuarteto Anacrusax, el cuarteto Arcano y la Orquesta Filarmónica de Toluca, así como por importantes solistas como Felipe Tristan (EUA), Monika Streitova (República Checa), Breakout Ensamble (Alemania), Omar López, Miguel Ángel Villanueva, Carmen Thierry y Javier Nandayapa (México), entre muchos otros.

En 2013 fue compositor seleccionado en los World New Music Days en Bratislava (Eslovaquia) y Viena (Austria). En 2010 realizó el *soundtrack* del largometraje animado "La Revolución de Juan Escopeta" del director Jorge Estrada, ganadora del premio

SIGNIS a la mejor película en Argentina en 2012. Es director artístico, compositor e intérprete del grupo Gallina Negra.

En 2014 presentó dos discos: "El Interior del Plasma" (experimental y electro acústico) y "Mirovia" (guitarra, flauta y violoncelo). Y en este año el ensamble de Gallina Negra presentó su quinta producción discográfica que se intitulará "Altiplano central".

Actualmente Calleja prepara un concierto "Live electronics" con obra para instrumentos electrónicos ejecutados en vivo.

Las obras para saxofón

Calleja ha escrito muchas obras para saxofón y varias de ellas han sido dedicadas a el saxofonista mexicano Omar López. Su producción para saxofón abarca desde obras para instrumentos solistas, el uso de medios electrónicos, pequeños ensambles, cuartetos, hasta la mezcla y fusión en grupos de cámara con dotaciones inusuales. A continuación se enlistan dichas obras:

- ✓ *Primer mareo* (saxofón tenor y cinta)
- ✓ *Tequila Saxiana segundo mareo* (saxofón alto, tenor y piano)
- ✓ *En ese camino empedrado* (cuarteto de saxofones)
- ✓ *Cuty y las mariposas* (cuarteto de saxofones)
- ✓ *Mensajero del alma* (obra electroacústicas)
- ✓ *Espiraes I y Espiraes V* (saxofón alto, requinto jarocho, acordeón, contra bajo y percusión)
- ✓ *Los pequeños que ya vienen* (saxofón alto, jarana veracruzana)
- ✓ *Cuesta arriba* (Marimba, saxofón, guitarra y contrabajo)⁷

⁷ Algunas de sus obras se pueden encontrar en la página electrónica o directamente con el compositor:
http://www.musicaneo.com/sheetmusic/43838_jorge_angel_calleja_rodriguez/
<https://www.facebook.com/JorgeCallejaMusico>

Características de su música

Calleja considera que en sus composiciones, además de su gusto por el rock progresivo, se encuentran presentes dos corrientes musicales: la *nueva complejidad* y la *nueva simplicidad*. La primera se caracteriza por sonidos disonantes, ritmos complejos en un estado inclinado hacia la experimentación. La segunda, que es la corriente musical más usada por el compositor, se advierte en un estado de fusión con algunos de los recursos del siglo XX, como son el minimalismo y la neotonalidad.

El estilo de Calleja fusiona el minimalismo, el neotonalismo y la polirritmia con los sonidos del folklore mexicano. Cabe mencionar que la referencia del rock en oposición a la música contemporánea, la música de piano de Beethoven, el romanticismo, Bach y la electroacústica, son parte de las influencias definitivas que encontramos en sus obras.

Calleja se considera un compositor *poliestilista*, ya que ha escrito tanto música de rock como música jarocho, y no sólo se enfoca en un tratamiento único de las líneas melódicas o en una sola estructura, sino que incorpora una fusión de múltiples estilos y técnicas musicales de forma coherente. Mezcla diversos recursos físicos e intelectuales, para crear sus obras con un espíritu abierto a todo tipo de música.

La creación musical de Calleja se caracteriza por ser el resultado de encargos de instrumentistas o de proyecto personales, muchos de ellos para ser incluidos en sus producciones discográficas.

La composición de obras por encargo, es usual que parta de recursos simples que en el proceso van tomando forma. Calleja comienza trabajando imágenes, después las traslada en sonidos y teniendo esas dos vertientes, “lo demás es oficio”.

Historia de *Tequila Saxiana*

En el Encuentro Universitario Internacional de Saxofón México 2000, realizado en la Escuela Nacional de Música UNAM, el saxofonista francés Nicolas Prost fue invitado a impartir clases magistrales. Como parte de los conciertos de dicho festival, el cuarteto de saxofones *Anacrusax* interpretó *En ese camino empedrado* de Jorge Calleja.

La obra le gustó tanto al maestro Nicolas Prost, que le encargó que escribiera una obra para su trío (dos saxofones y piano) y en el 2002 *Tequila Saxiana* se estrenó en Francia. *Tequila Saxiana* es el segundo *mareo* de un ciclo de tres obras que el compositor escribió. El *Primer mareo* es para saxofón tenor y cinta. El tercer mareo *En ese camino empedrado*, está escrito para cuarteto de saxofones *Anacrusax*.

En la entrevista realizada a Jorge Calleja para la redacción del presente trabajo, el compositor expresó las siguientes ideas sobre su *Tequila Saxiana*:

“Un mareo producido al color del brindis con tequila en una fiesta mexicana, imágenes cambiantes pero recurrentes, una conversación fracturada por pensamientos fugaces, una memoria borrosa y una buena compañía; son los efectos que procuran ser descritos en esta composición con tintes minimalistas, mexicanistas y rockeros que termina sin mala resaca”. (J. Calleja, comunicación personal, mayo de 2015, Ciudad de México).

El objetivo que tiene la obra para el oyente es a partir de la:

“Repetición estilo chamánico, provocar un estado de mareo, de éxtasis, desprenderse de la realidad para entrar en otro tipo de situación mental... es lo que yo llamo Mareo”.

(Íbid)

Estructura

<i>Sección I Introducción</i>	<i>Sección II Desarrollo</i>	<i>Sección III Re-exposición</i>	<i>Sección IV Final</i>
Compás 1-9	Compás 10-118	Compás 119-159	Compás 160-170
- <i>Tempo</i> a 75 pulsos por minuto. -Pequeña introducción con evocación folklórica y neotonal. -Comienza en Sol mayor.	- <i>Tempo</i> a 180 pulsos por minuto. -Tema A. Motivo 1 Motivo 2 -Tema B en Mi menor. Frase I Frase 2 Frase 3 -Desarrollo temático de frases del Tema B y uso de recursos musicales. -Puente.	- Frase 2' del Tema B y motivos ya expuestos durante el desarrollo. -Tema C. -Puente donde cambia a modo mayor.	-Retoma parte de la introducción. -Termina la obra en Mi menor.

Sección-Introducción

El inicio de la obra es una breve introducción de piano con dos pequeñas frases de los saxofones con evocación folklórica y neotonal en Sol mayor.

Nota: El análisis se encuentra en la tonalidad real.

The musical score is for the introduction section, marked with a tempo of quarter note = 75. It is in 3/4 time and the key of G major. The score is written for Saxophone Alto/Tenor and Piano. The saxophone part begins with a whole rest for the first two measures, followed by a melodic phrase in the third measure. The piano part starts with a fortissimo (f) dynamic, playing a rhythmic accompaniment. In the third measure, the piano part features a melodic line marked mezzo-forte (mf) with a 'rit.' (ritardando) marking above it.

4 *a tempo*
 Sx. A.
 Sx. T.
f

a tempo
 Pno.
f

7
 Sx. A.
 Sx. T.
f

Pno.
f

Sección-Desarrollo

Inicia el piano y se presenta el Tema A que está integrado por dos motivos. El desarrollo está estructurado por hemiolas, compases mixtos y en un *tempo* moderado.

Tema A
Motivo A1

10 $\text{♩} = 180$
 Sx. A.
 Sx. T.
mf

Pno.
mf

Sax. A
Sax. T

Pno.

Tema A
Motivo A2

En este primer tema encontramos que el compositor utiliza la repetición de los motivos.

El Tema B se presenta con tres frases importantes en Mi menor y el uso de la hemiola en la mayor parte del desarrollo.

La primera parte del tema B está compuesta por motivos similares en los saxofones como se aprecia a continuación:

Tema B

Frase 1

Musical score for Saxophone A (Sx. A.) and Saxophone T (Sx. T.) starting at measure 25. The score is in 3/8 time and features a melodic line for Saxophone A and a harmonic accompaniment for Saxophone T. The dynamics are marked *mf*.

La segunda Frase está formada por una pequeña línea melódica de motivos repetidos en el piano de manera constante, y en la parte de los saxofones se presentan notas largas y cortas que serán utilizadas para los desarrollos temáticos.

Tema B

Frase 2

Musical score for Piano and Saxophones starting at measure 34. The score is in 3/8 time and features a melodic line for the Piano and a harmonic accompaniment for the Saxophones. The dynamics are marked *mf* and *simile*.

En la tercera Frase, el piano realiza su línea melódica una octava más arriba de cómo había empezado, por otra parte los saxofones continuarán con un nuevo motivo rítmico que se desarrollara posteriormente.

Tema B
Frase 3

The image shows a musical score for three staves, numbered 37 to 40. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with accents. The middle staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a more complex melodic line with slurs and ties. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, showing a steady eighth-note accompaniment. The score is divided into four measures, with measure numbers 37, 38, 39, and 40 indicated at the beginning of each line.

Aunque el piano repite los mismos motivos durante estos dos últimos compases del Tema B, sirve para que la línea de los saxofones incorpore motivos nuevos que se desarrollarán por el resto de esta sección. El compositor empieza a utilizar el minimalismo como recurso para provocar “*el mareo del tequila*”. En el final de esta sección, el compositor utiliza desarrollos temáticos y principalmente recursos como el minimalismo, los contratiempos y las sicuriadas- una sola línea melódica distribuida en los diferentes instrumentos-.

Desarrollos temáticos: Donde un tema puede ser utilizado para extraer de él elementos con que formar y fecundar nuevas ideas.⁸ En esta parte invierte las voces del saxofón tenor con el saxofón alto y en el acompañamiento es a contratiempo:

⁸ Zamacois, Joaquín. (1960). *Curso de formas musicales*. Barcelona: Ed. Labor S. A. p. 9.

43
Sx. A.
Sx. T.
mf

Pno.
mf

El motivo que se presentó en la tercera Frase del Tema B, en las voces de los saxofones, se vuelve repetitivo, extenso y con pequeñas variaciones rítmicas. Encontramos en el recurso de la repetición minimalista y las sicuridades por lo cual resultan un contrapunto para un solo instrumento, pero en el momento que se conjuntan con los otros instrumentos, se vuelve una sola línea melódica. El bajo es diferente, ahora realiza un contrapunto de cuartos y cuartos con puntillo, ligadas repetitivamente.

46
Sx. A.
Sx. T.
mf

Pno.

49
Sx. A.
Sx. T.

Pno.

El desarrollo de las voces de los saxofones es más extenso y los motivos siguientes serán utilizados posteriormente.

55
Sx. A.
Sx. T.
Pno.

Esta parte se ejemplifica el comentario del compositor cuando habla de las *imágenes cambiantes pero recurrentes* sobre *Tequila Saxiana*, ya que el tratamiento minimalista, los motivos repetidos y los nuevos recursos, provocan dicha sensación.

Además se presentan nuevos recursos rítmicos y melódicos en los saxofones.

Two musical staves showing specific melodic and rhythmic motifs. The top staff shows a melodic line with a long note and a slur. The bottom staff shows a rhythmic pattern with eighth notes and chords.

Una nueva herramienta utilizada por el compositor, además de las ya mencionadas, es la desfragmentación rítmica, que será muy notable en esta parte. Como se muestra en el siguiente diagrama.

En cada compás la desfragmentación rítmica notoria aumenta en las voces de los saxofones, y el piano hace una progresión ascendente parecida al motivo rítmico principal de la primera Frase del Tema B sobre los grados VII y I.

Después de toda la desfragmentación, se llega a un punto de suspensión con un obstinado rítmico, destellos sonoros elaborados con algunas notas espontaneas y un pedal en las voces superiores del piano. Al respecto Jorge Calleja explica: “la repetición estilo chamánico, provoca un estado de mareo, de éxtasis, un desprenderse de la realidad para entrar en otro tipo de situación mental...”. Se ilustra en la siguiente imagen.

77
Sx. A.
Sx. T.
Pno.
mp

Durante la siguiente parte, las voces del saxofón y piano, recuperan a la par que recuerdan pequeños motivos expuestos con anterioridad de manera esporádica. "Una conversación fracturada por pensamientos fugaces."

86
Sx. A.
Sx. T.
Pno.
mf
f

El puente que nos enlazará a la re-exposición, es la mezcla de compases mixtos, motivos, repeticiones constantes, y nos regresa a la rítmica e interacción inicial entre las voces.

112
Sx. A.
Sx. T.
Pno.
mf

Sección-Re-exposición

En esta sección se re-expone la Frase 2' del Tema B principal, con algunas variantes dinámicas y rítmicas. Además se incorporan motivos ya expuestos anteriormente durante el desarrollo temático, como el que a continuación se muestra:

Tema B

Frase 2

The musical score for Tema B, Frase 2, measures 31-34, is presented in two systems. The first system (measures 31-32) features a piano introduction with a *mf* dynamic. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment, while the violin part plays a melodic line with slurs. The second system (measures 33-34) begins with a *simile* marking, indicating the continuation of the piano accompaniment. The violin part continues with a more complex melodic line, incorporating slurs and accents.

Frase 2'

The musical score for Frase 2' is presented in two systems. The first system (measures 35-36) features a piano introduction with a *f* dynamic. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment, while the violin part plays a melodic line with slurs. The second system (measures 37-38) continues the piano accompaniment and the violin part, maintaining the *f* dynamic.

120
Sx. A
Sx. T. *mf*

Pno. *mf*
simile

129
Sx. A
Sx. T. *mf*

Pno. *mf*

Al final de la re-exposición una sucesión de acordes (compás ciento treinta al ciento treinta y cuatro) nos lleva a un Tema C. Los saxofones llevan motivos rítmicos nuevos y el piano por segunda vez realiza una mayor intervención no sólo de contratiempos, silencios o pequeñas intervenciones minimalistas de motivos, sino que expone una nueva rítmica y la desarrolla con distintas variantes, mientras que la armonía se mantiene en el I y V grados.

135
Sx. A
Sx. T. *f*

Pno. *f*

En el compás ciento cuarenta y tres, se presentan las sicuriadas entre las voces de los saxofones, en esta sección se percibe cómo se completa cada motivo en cada voz donde la ejecución rítmica debe ser exacta para no perder la idea.

Musical score for measures 143-148. The top staff shows Saxophone Alto (Sx. A.) and Saxophone Tenor (Sx. T.) parts with a circled measure 143. The bottom staff shows Piano (Pno.) accompaniment. Dynamics include *mp*.

En el puente se usan recursos del Tema C para hacer un pequeño desarrollo que nos llevará a la parte final de la obra. También utiliza una mezcla de compases mixtos, compuestos y simples.

Musical score for measures 149-152. The top staff shows Saxophone Alto (Sx. A.) and Saxophone Tenor (Sx. T.) parts with a circled measure 150. The bottom staff shows Piano (Pno.) accompaniment with dynamic markings *f* and *sfz*. Time signatures change from 9/8 to 6/8 and 6/4.

En esta misma sección hay un cambio momentáneo a Sol mayor y un pequeño *ritardando* para volver a la calma. Como se muestra en la siguiente imagen.

Sección-Final

Retoma parte de la introducción con las mismas características.

Al final de la obra regresa al modo menor y un compás mixto es insertado para no olvidar lo que ha pasado en la obra, esto lo describe el compositor como: *una memoria borrosa y una buena compañía, que termina sin mala resaca.*

Sugerencias y comentarios

Tequila Saxiana es una obra mexicana con un lenguaje colorido que, a simple vista y auditivamente parece fácil de ejecutar. Desde mi punto de vista es fácil cuando nos hemos familiarizado con la música mexicana, y tenemos los diferentes ritmos más interiorizados como resultado de nuestras tradiciones y cultura, ese conocimiento representa una ventaja para la interpretación.

El proceso de ensamble y de interpretación implica un trabajo constante y arduo. La obra está escrita para dos saxofones y piano, lo cual es visualmente agradable para el público. La dificultad de esta obra radica principalmente, en los cambios de compás y en los contratiempos. De manera individual mantener la línea de cada instrumento para generar el recurso de las sicuridas, que caracterizan a la mayor parte de *Tequila Saxiana*. Como repuesta a esta dificultad me fue preciso escuchar las voces, los ritmos y las melodías que se presentaban conforme iba avanzando la obra, así como prestar atención a las referencias de motivos que sirven como guía en la interpretación y resaltar cada línea melódica para no perder el ritmo. En cuanto al ritmo, es necesario primero trabajar las voces de los saxofones a un *tempo* lento, fijando atención en la sugerencia del propio compositor manteniendo siempre el *cuarto* como el valor que será constante.

Desde mi punto de vista como saxofonista y para los compositores, puedo decir que *Tequila Saxiana* es un ejemplo interesante del trabajo en conjunto y de la mezcla de la tímbrica de cada instrumento.

Partitura

Jorge Calleja

Tequila Saxiana (piano, saxofón alto y saxofón tenor)

La partitura se puede adquirir en la siguiente página electrónica:

http://www.musicaneo.com/sheetmusic/43838_jorge_angel_calleja_rodriguez/

III.- CONCIERTO

Para saxofón alto y orquesta reducción a piano

PIERRE MAX DUBOIS

Biografía

Pierre Max Dubois fue un compositor francés nacido en Graulhet, el primero de marzo de 1930; falleció en Rocquencourt, el 29 de Agosto de 1995. Estudió en el conservatorio de París (1949-53) con Jean Doyen (piano) y Darius Milhaud (composición).

Dubois ganó el famoso Prix de Rome en 1955, componiendo *Le rire de Gargantua* (una *cantata* para soprano, tenor, bajo y orquesta) y el Grand Prix de la ciudad de París en 1964, con la obra *Symphonie-sérénade*.

En 1964, comenzó su experiencia como director, realizando giras de conciertos por Francia, Bélgica, Estados Unidos y Canadá. Como profesor, Dubois realizó su actividad docente en París y en Quebec, cogiendo finalmente una cátedra como profesor de análisis en el Conservatorio de París. Su labor educativa se vio enriquecida con la publicación de numerosos métodos y partituras.

Dubois escribió tres pequeñas piezas operísticas entre 1970-74 y un amplio número de ballets. Muchos de sus trabajos fueron compuestos para ensambles instrumentales poco frecuentes. En su prolífico catálogo monopoliza las obras para instrumentos de viento, despuntando las escritas para saxofón, de entre las que sobresale su *Concierto para saxofón alto*, donde el virtuosismo potencial del instrumento es llevado a sus últimas consecuencias. Tras el éxito de esta obra, Dubois ofrecería una nueva entrega con su *Concierto para saxofón No. 2*, su otro empeño más mentado junto al *Cuarteto para saxofones*.

Pierre Max Dubois trabajó con Darius Milhaud (1892-1974), el cual era de origen provenzal y religión judía, su música el triple influjo de su región natal, de su vida musical en París y de las músicas populares, en particular de su experiencia en Brasil.⁹ Fue miembro del grupo de "Les Six". El grupo formado por Darius Milhaud, Louis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc y Germaine Tailleferre tenía en Satie una especie de padre espiritual, y planteaba un renacimiento musical de la composición en Francia, propuesta estética que tuvo gran influencia en Dubois.

Al lado de obras que muestran la búsqueda de sencillez de la nueva estética francesa, muy a menudo realizadas para conjuntos de cámara, hay otras mucho más complejas en su escritura, en las cuales vuelca dentro de un estilo politonal.

Jean Cocteau, portavoz de Les Six aspiraba a una música "con energía", cuyas bases debían provenir del *music-hall* y del circo. El circo como reflejo de lo cotidiano y de lo vulgar, contrario a cualquier forma de sacralización del arte. En aquellos años de 1918 en que surgieron como grupo, atrajeron la atención y definieron una conducta, mostrándose devotos del jazz y del *music-hall* francés, al igual que rodeándose de una atmósfera de frescura, de fino humorismo y de un desenfado bien saludable¹⁰.

En el libro *125 ans de musique for saxophone*, Jean-Marie Londeix, cita a R. Bernard quien opina así de la obra de Dubois:

N'est l'esclave d'aucun système et garde toujours jalousement sa liberté. Il se tient aussi loin des formules scholastiques que des outrances des travaux de laboratoire, ce qui ne l'empêche pas d'être audacieux quand il le juge utile et en sachant toujours selon le mot spirituel de Jean COCTEAU: "Jusqu'ou il peut aller trop loin"¹¹

⁹ Brymer, Jack. (SUMMER, 2001). Saxophone Repertoire Series Darius Milhaud's Scaramouche. *Clarinet and Saxophone*. Volumen 26 No. 2, p.8.

¹⁰ Suárez Urtubey, Pola. (2007). *Historia de la música*. Buenos Aires: Editorial Caridad. pp. 304-306.

¹¹ Londeix, Jean-Marie. (1971). *125 ans de musique for saxophone*. París: Ed Alphonse Leduc. pp. 88-90. No es esclavo de ningún sistema y guarda celosamente su libertad. Se mantiene lejos de fórmulas escolásticas y de excesivos trabajos de laboratorio, lo que no le impide ser audaz cuando lo cree útil, considerando siempre la palabra espiritual de Jean COCTEAU: 'Hasta dónde se puede ir tan lejos.' (Traducción propia).

Y más adelante añade:

“Pierre Max Dubois est essentiellement un symphoniste qui a besoin de la variété des timbres, des oppositions et des combinaisons de densités sonores pour extérioriser sa pensée”.¹²

Algunas obras para saxofón.

- ✓ *A Pas de loup*. Asx/Pno
- ✓ *Divertissement* (1953) (A M. Mule) Sxph-Alt. et Orch ou Piano.
- ✓ *Concertstück* (1955) Sxph-Alt. et Orch ou Piano.
- ✓ *Sonate* (1956) (A D. Deffayet) Sxph-Alt. et Orch ou Piano.
- ✓ *Quatuor* (1956) 4 Sxph: SATB
- ✓ *Le lièvre et la Tortue* (1957) (A. J.-M. Londeix) Sxph-Alt et Orch ou Piano.
- ✓ *Concerto* (1959) (A J.-M. Londeix) Sxph-Alt et Orch. À Cordes ou Piano.
a) Lento e Allegro (Cadence J.-M. Londeix); b) Sarabande; c) Rondo.
- ✓ *Mazurka, Hommage à Chopin* (1961) (A G. Gourdet) Sxph-Alt. et Piano.
- ✓ *Pièces Caractéristiques* (1962) (A J.-M. Londeix) Sxph-Alt. et Piano.
- ✓ *Suite Française* (1962) (A G. Gourdet) Sxph-Alt. solo
- ✓ *10 Figures à Danser* (1964) *Petit Ballet* Sxph-Alt. et Piano
- ✓ *2 Caprices en Forme d'Études* (1964) 2 Sxph.
- ✓ *Sinfonia da Camara* (1964) (Au Sextuor à Vent de Dijon) Fl., Ob., Cl., Sxph-Alt., Cor., et Fg.
- ✓ *Le Récit du Chamelier* (1964) Sxph-Alt. solo
- ✓ *Circus Parade* (1965) (A F. Daneels) Sxph-Alt et Perc.
- ✓ *Les Tréteaux* (1966) Trio Fl., Sxph-Alt. et Piano
- ✓ *Les Trois Mousquetaires pour Quatuor d'anches* (1966) Ob., Cl., Sxph. et Fg.
- ✓ *Sonatine* (1966) (A F. Daneels) Sxph-Alt. et Orch ou Piano

¹²Londeix, Jean-Marie. (1971). *125 ans de musique for saxophone*. Paris: Ed Alphonse Leduc. pp. 88-90.
“Pierre Max Dubois es esencialmente un sinfonista que necesita variedad de timbres, de oposiciones y de combinaciones de densidad sonoras para exteriorizar su pensamiento”. (Traducción propia).

- ✓ *Concertino* (d'après le Quatuor de Sxph.) (1967) 4 Sxph: SATB et Orch de Chambre
- ✓ *6 Caprices* (1967) 2 Sxph.
- ✓ *2^e Sonatine* (1968) Sxph-Alt. et Piano
- ✓ *Variations* (1968) (Au Quat. Belge Fr. Daneels) 4 Sxph: SATB
- ✓ *Sonate d'Étude* (1970) Sxph. seul.
- ✓ *Bouquet d'hommages* (1995) Sxph-Alto et Piano.
- ✓ *2^{me} Concerto* (1995) (to G. Gremelle) Sxph-Alt et Orch. À Cordes ou Piano. Tranquillo - lancinant - Cadence - Allegretto - Allegro; b) Prestissimo; c) Aria d) Giocoso con Fantasia.
- ✓ *Danses provençales*. 2 Sxph Alto et Perc
- ✓ *Conclusions* (1978) (to J-Y Fourmeau) Sxph Solo
- ✓ *Fantaisie*. Bsx/Pno
- ✓ *16 Etudes brillantes* (1994)
- ✓ *Vieille chanson et Rondinade* (1982) Tsx/pno
- ✓ *Trios I & II*. Ob/Asx/Vcl
- ✓ *Trio*. Fl/Tsx/Harp
- ✓ *Suite*. Vln/Asx/Pno/Perc
- ✓ *Saxoballade*. Asx/Pno
- ✓ *La Gremellite* (1994) Asx/Pno
- ✓ *2 Mini romances* (1979) (to. G. Gourdet) 1Sx A or T/Pno
- ✓ *24 Etudes Caprices* (2 Volumes) (1994)
- ✓ *16 Etudes de virtuosité* (1994)
- ✓ *20 Etudies progressives en forme de duos* (1994)
- ✓ *Olga valse* (1982) Asx/Pno¹³.

¹³ Londeix, Jean - Marie. (2003). *A Comprehensive Guide to the Saxophone Repertoire: 1844-2003*. Cherry Hill. NJ. Pp. 107-108.

Estructura

<i>I Movimiento</i> <i>Lento-espressivo</i> <i>(cadenza)¹⁴</i> <i>Allegro</i>	<i>II Movimiento</i> <i>Sarabande-Lento</i> <i>nostalgico</i>	<i>III Movimiento</i> <i>Allegretto</i>
-Una introducción de forma cadenciosa por un <i>Lento espressivo</i> y una <i>Cadenza</i> .	Parte A <i>a b c</i>	<i>Rondó</i> R, A, R, B, R, C, R
	Parte B -Presenta motivos de A -Puente	Tema Piano y Saxofón
- <i>Cadenza</i> inspirada por frases expuestas en el Concierto. <i>(Lento espressivo, Allegro y Sanabanda)</i>	Parte C <i>a b c</i>	-Parte contrastante al <i>Rondó</i> con el uso de algunos motivos.
- <i>Allegro</i> Parte A Parte B Re-exposición <i>Coda</i>	- <i>Coda</i> se expone el motivo rítmico de la frase principal. Con indicación <i>Très lent.</i>	Tema por segunda vez en el piano
		Pequeño puente utilizando Episodio A
		Re-exposición
		<i>Coda</i>

Concierto

En cuanto a forma musical, el término italiano *concerto* ha servido, desde el siglo XVI, para designar piezas instrumentales en forma de diálogo en varias partes. Más tarde, después de la evolución del género, se ha referido a aquella en que el instrumento o

¹⁴ *Lento espressivo* también considerado como cadencia por la escritura e indicaciones del compositor y la forma de interpretar por muchos saxofonistas.

grupo de instrumentos solistas dialogan con la orquesta. En el *concerto grosso* un pequeño grupo de instrumentos llamado *concertino* dialoga con una formación más importante, llamada *tutti, ripieno* o *concerto grosso* propiamente dicho.

En el *Concierto de solista* se distingue del *Concierto grosso* principalmente por su carácter espectacular y por el interés que aporta al virtuosismo o al lirismo individual. Por lo general, un solo instrumentista debe dar la medida de su talento. Torelli, Albinoni y sobre todo Vivaldi son los creadores del concierto de solista, pero es Mozart quien le da su forma casi definitiva, estructurándolo del siguiente modo:

1er movimiento: rápido, generalmente en forma de *Sonata*.

2º movimiento: lento, en forma de *Lied* o de tema con variaciones.

3er movimiento: rápido, en forma de *Rondó*.

Casi siempre hacia el final del primer movimiento (algunas veces también en el tercero) suele intercalarse una cadencia escrita o improvisada después de un acorde de cuarta o sexta sobre la dominante; su objeto es hacer brillar el talento del solista y a menudo se inspira en motivos que han aparecido anteriormente.¹⁵

I Movimiento

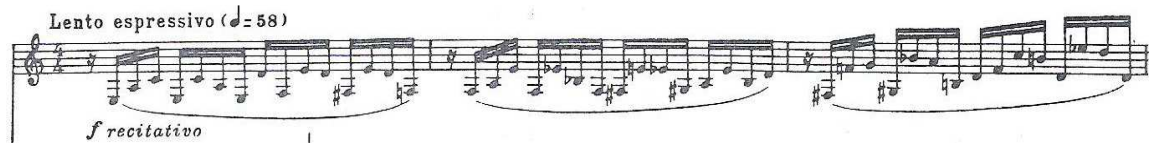
Introducción: Lento espressivo

El primer movimiento inicia con una introducción en el saxofón de forma casi improvisada y cadenciosa de carácter *espressivo* y *recitativo*. La frase principal está compuesta por arpeggios y pasajes cromáticos de forma ascendente y descendente, con figuras rítmicas que se presentarán posteriormente. Cada frase comienza con un silencio

¹⁵ Vignal, Marc. (2001), *Diccionario de la Música*. Archidona: Ediciones ALJIBE. p. 85.

de dieciseisavo y frases enlazadas por ligaduras. De este modo, al inicio del movimiento toma un carácter de cadencia por la libertad en interpretación en la voz del saxofón.

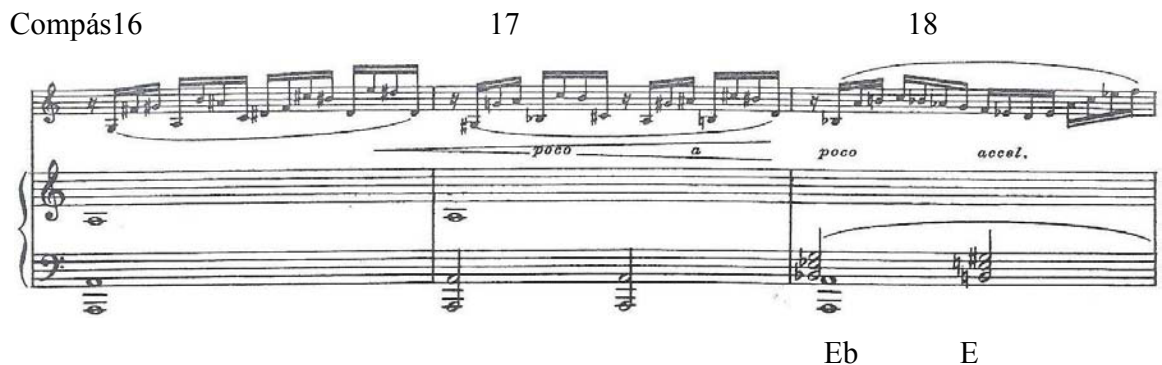
Nota: El análisis para esta obra se encuentra en la tonalidad real.



En el compás trece del *lento espressivo* se presenta un pedal en La que sirve como soporte en el desarrollo de las frases en la línea del saxofón, quitando a la hora de la interpretación la sensación de cadencia.



En el compás dieciocho, el pedal en La se mantiene y sobrepone acordes que ascienden de forma cromática (iniciando en Mi bemol hasta La bemol), con indicaciones de *accelerando* y *crescendo* hasta llegar a la *cadenza*.



19

20

21

F

F#

G

Ab

A

B

22

23

C

Db

D

Eb

E

F

Gb

G

Ab

Cadenza

Cadenza

Una configuración melódica o armónica crea una sensación de reposo o resolución. Las cadencias suelen marcar, por lo tanto, el final de una frase, período o de una composición completa. La fuerza o la finalidad de las cadencias varía considerablemente. En todos los casos, el efecto de la cadencia deriva del contexto musical y de las convenciones asociadas a la misma.¹⁶

¹⁶ Randel, Don Michael. (2009). *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Editorial Alianza, S. A., p. 232.

La *cadenza* fue escrita en Agosto del 1959, por Jean-Marie Londeix uno de los más destacados saxofonistas y maestros en el mundo. Estudió con Marcel Mule en el Conservatorio de París y posteriormente fue nombrado profesor en el Conservatorio de Bordeaux.

Jaen-Marie Londeix y Pierre Max Dubois fueron compañeros en su formación profesional dentro del Conservatorio de París. El 9 de Octubre de 1959, Londeix estrenó este Concierto en Bordeaux con la Orquesta Filarmónica bajo la excelente dirección de Yvon Leenart. Posteriormente, Londeix lo interpretó docenas de veces con la orquesta.¹⁷

La *cadenza* comienza con una pequeña introducción compuesta por seisillos de forma cromática en las notas más agudas, con dinámicas descendentes, que van de *ff* y *mf* hasta llegar al *p*.



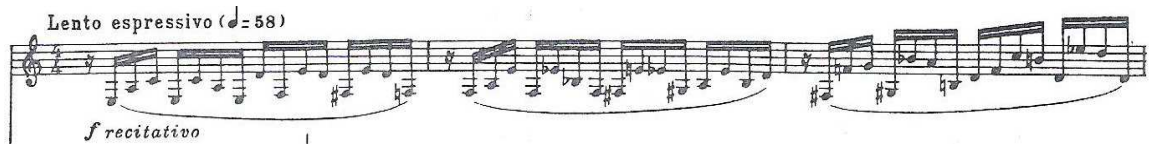
Las siguientes líneas están inspiradas en frases del *lento espressivo*, como iniciar las frases con silencios, las notas del primer tiempo y figuras de dieciseisavos; hasta llegar al calderón.



¹⁷ Londeix, Jean-Marie, entrevista vía e-mail, noviembre de 2015.



Lento espressivo



La siguiente parte de la *cadenza* es tomada de la melodía que se presenta en el *Allegro* del *Concierto*. Las mismas notas una octava abajo, son de carácter más expresivo con un *tempo* tranquilo y fuerte con indicación de *sostenuto*.

Nota: Las siguientes imágenes se muestran en tonalidad para el saxofón alto.



Figura del Allegro



La última parte de la *cadenza* está inspirada de la frase principal de la *Sarabanda* (segundo movimiento del *Concierto*). Esta frase, inicia después del calderón sobre el silencio con un grupo de notas de forma ascendente para llegar a la frase del segundo movimiento, con indicaciones en *p* y *simplice*.

Cabe recalcar que tanto en la *cadenza* como en la *sarabanda*, las primeras notas son con tenutos, lo que ayuda en la interpretación que el compositor buscaba.



Frase principal de la Sarabanda

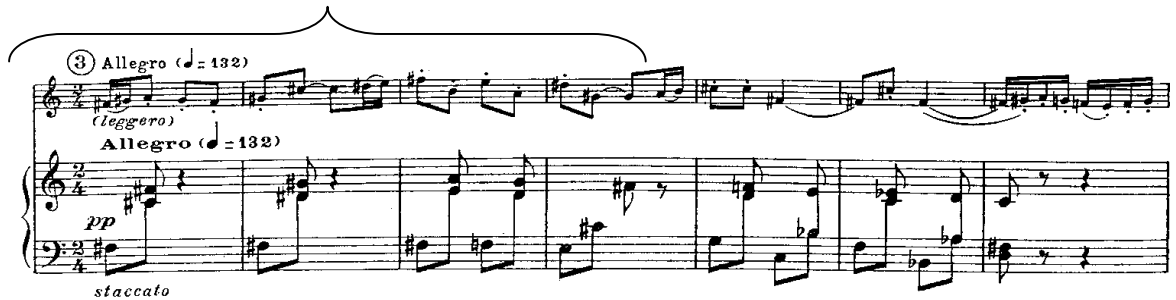


Allegro

Después de la cadencia inicia el *Allegro* a $\frac{2}{4}$, comenzando veinticinco, con una parte *A* hasta el compás ochenta y nueve.

Dentro de la parte *A* encontraremos temas importantes dentro del movimiento que posteriormente serán expuestos. Al inicio del *Allegro*, se presentará la frase *a* (compás veinticinco) la cual contiene el ritmo más significativo del movimiento.

Frase *a*



El piano retoma la parte de *a*.

Compás 38



Un puente con pequeños motivos rítmicos que hacen alusión al inicio (compás treinta y ocho) y con un cambio de compás nos lleva a *b*, la armonía utiliza acordes de forma cromática en pequeños fragmentos de esta sección.

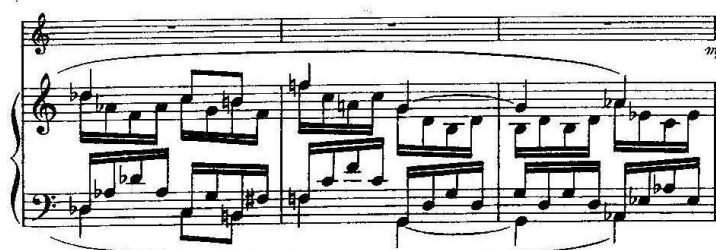
Compás 39 del *Allegro*

D Db C#m Bm C#m Bm

Una frase *b* estructurada en cuatro compases de carácter melódico, muy ligero y fácil de distinguir en todo este movimiento (compás cuarenta y cinco al sesenta), se repetirá cuatro veces como si fuera un canon, iniciando por primera vez en el piano y posteriormente en el saxofón.

En la exposición a cargo del piano, *b* se encontrará en la parte más aguda y grave con acordes mayores e intervalos de cuartas y quintas. En medio de las frases con arpeggios llenando la armonía.

Compás 45



La parte *c* (compás sesenta y uno al sesenta y seis) comienza con el pedal en el piano en Sol y Do, con una frase similar a *b* de forma ascendente, donde el solista lo acompaña con un juego de adornos de dieciseisavos parecido a la introducción del concierto.

Compás 61 del *Allegro*



Parte *d* enérgico (compás sesenta y siete hasta en el compás ochenta y nueve). Realiza un motivo parecido a la *a* del inicio, se caracteriza por el carácter y el uso de octavos y dieciseisavos con diferente articulación. El bajo mantiene un obstinado rítmico basado en octavos. Como se muestra es las siguientes imágenes.

ff energico

ff simile

p subito

pp sub.

staccato

En la misma parte encontraremos una pequeña sección de pregunta-respuesta (compás setenta y siete al ochenta y cinco) y al final un canon entre el saxofón y el piano a una distancia de medio tono ascendente (compás ochenta y seis al ochenta y nueve) que se enlazara a la parte B. La armonía se mantiene en progresión de medios tonos o tonos enteros.

Compás 77

mf

90

Inicia parte B

La parte *B* es un conjunto de varios motivos ya expuestos con anterioridad y algunas variantes en ritmo y notas, algunas partes son parecidas a la introducción del movimiento (*Lento espressivo*). Al inicio de la parte *B* se parece a la introducción del movimiento con respecto al silencio y el ritmo (compás noventa hasta el ciento treinta y cuatro). Como se muestra en la siguiente grafica.

93

Pequeños motivos de *a*

Interacción en el piano y saxofón, pregunta y respuesta.

99

Musical score for piano and saxophone, measures 99-104. The piano part is in the lower register, and the saxophone part is in the upper register. The score shows a call-and-response interaction between the two instruments. The piano part starts with a melodic phrase, and the saxophone responds with a similar phrase. The piano part then continues with a more complex rhythmic pattern, and the saxophone responds with a similar pattern. The score ends with a *pp* dynamic marking.

Mientras el piano se mantiene en Mi en el bajo, como en la introducción. El saxofón asciende por terceras y segundas, lo que nos llevará a una pequeña frase melódica *e* semejante a *a* que se desarrollará en las voces del piano y el solista. Como se muestra a continuación.

Parte semejante a la introducción.

Musical score for piano and saxophone, measures 105-110. The piano part is in the lower register, and the saxophone part is in the upper register. The score shows a call-and-response interaction between the two instruments. The piano part starts with a melodic phrase, and the saxophone responds with a similar phrase. The piano part then continues with a more complex rhythmic pattern, and the saxophone responds with a similar pattern. The score ends with a *pp* dynamic marking.

105

Inicia *e*

111

Musical score for piano and saxophone, measures 111-116. The piano part is in the lower register, and the saxophone part is in the upper register. The score shows a call-and-response interaction between the two instruments. The piano part starts with a melodic phrase, and the saxophone responds with a similar phrase. The piano part then continues with a more complex rhythmic pattern, and the saxophone responds with a similar pattern. The score ends with a *mf* dynamic marking.

117

e en el Saxofón

Donde *e* es repetido por el saxofón con algunas variantes de ritmo y de notas.

125

135

Re-exposición

Comienza la *re-exposición* al retomar las secciones *A'* y *B'* (compás ciento treinta y cinco al doscientos once).

El piano presenta *a'* con una gran variante en los valores originales, en vez de comenzar con los dieciseisavos y los octavos que conforman *a* en su forma original, en esta re-exposición *a'* se amplían los valores. El saxofón expone una línea cromática descendente (voz contrapuntística) y el piano, el pedal en Fa sostenido.

Después de la frase principal, se retoman los valores originales.

139

Musical score for measures 139-140. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part is marked *pp* and *staccato*. The vocal line is indicated by a fermata and a note above the staff.

Posteriormente, se presenta *b'* en la voz del solista (compás ciento sesenta y uno), una cuarta justa y omitiendo la intervención del piano.

161

Musical score for measures 161-170. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part is marked *encore* and *pp*. The vocal line is indicated by a note above the staff.

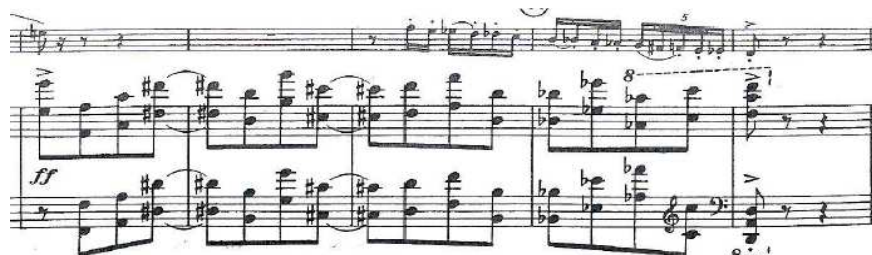
Inicia *c'* sin algún cambio y *d'* sólo con apoyaturas adicionales.

175

Musical score for measures 175-180. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part is marked *ff* *vigoroso* and *simile*. The vocal line is indicated by a note above the staff.

Re-expone *B'* sin *e*.

La *coda* es presentada cuatro compases del final de este movimiento haciendo arpeggios que nos llevara a una acorde incompleto formado con el intervalo Re y La para concluir el primer movimiento.



Utiliza la armonía en general por medios tonos, progresiones de medios tonos y la tonalidad que se podría determinar de forma global seria La mayor.

II Movimiento

Sarabande

Como introducción al estudio de este movimiento, nos remontaremos a la *suite* para así entender el origen de la *sarabanda*.

Suite. (Del francés, significando *sucesión*, *serie*, pero también *comitiva*, *cortejo*). En el periodo Barroco: composición instrumental organizada en varios movimientos, originaria del siglo XVI. Esas diferentes partes son danzas independientes entre ellas, compuestas en la misma tonalidad, organizadas de tal manera que se produzca un contraste entre tiempos rápidos y lentos.

Inicialmente estaban prescritos cuatro movimientos, en el orden que se citan: *alemanda* (*tempo moderado*); *courante* (*tempo animado*); *zarabanda* (*tempo lento*); *giga* (*tempo rápido*).

Es frecuente que la *suite* se amplíe con la incorporación de alguna de las siguientes danzas: *minué*, *gavota*, *chacóna* o *pasacalle*, dispuestas entre la *zarabanda* y la *giga*.

Casi todos los movimientos de la *suite* son en forma binaria, a excepción de la *chacona* y el *minué*.

El orden más frecuente de la *suite* clásica queda del siguiente modo:

1. Introducción: *preludio, intrada, sinfonía, canzone, ouverture*, etc...
2. *Alemanda: tempo* lento.
3. *Courante: tempo* animado.
4. *Zarabanda: tempo* lento.
5. Uno o varios movimientos suplementarios: *minué, bourrée, gavota, passepied, rigaudon, rondeau, capriccio, scherzo*, etc.
6. *Giga*¹⁸.

Zarabanda. (*Sarabande*, en su denominación afrancesada). Danza en compás ternario, originaria de España (en el siglo XVI, el bailarín Zarabanda lo creó, dándole su nombre). Adoptada en el siglo XVII por la corte francesa, se transformó en una danza procesional de *tempo* lento y carácter expresivo. La *zarabanda* es el tercer movimiento de la *suite* barroca, el tiempo más lento¹⁹.

En este segundo movimiento *lento* nostálgico a $\frac{3}{4}$, encontramos la primera parte *A* del inicio del hasta el compás cuarenta y siete. La armonía es constante y la tonalidad es La menor.

En la parte *A* encontramos la frase principal (*a*) del movimiento en la voz del saxofón, contrastando con un ostinato rítmico producido en el piano formado con un pedal entre la tónica y la dominante cuyos valores son mitad con puntillo en las voces graves y silencio de cuarto y dos cuartos en las voces superiores.

¹⁸ Camino, Francisco. (2002). *Barroco historia, compositores, obras, formas musicales, discografías e intérpretes de la música barroca*. Barcelona: Editorial Ollero & Ramos. p. 67.

¹⁹ *Ibid.*: p. 70.

Frase principal *a*

The musical score for 'Frase principal a' is written in 3/4 time with a tempo marking of 'Lento nostálgico (♩ = 60)'. It consists of two systems. The first system shows the right hand with a melodic line starting on a half note, followed by eighth notes, and the left hand with a steady accompaniment of chords. The second system continues the melody and accompaniment, with dynamic markings *pp* and *p simile*. Below the main score, a smaller version of the same musical notation is shown, with a bracket indicating it corresponds to the first system of the main score.

Después de esta frase, hay cambios de tonalidad, como si el piano en la mano izquierda llevara una acompañando el saxofón y en la derecha otra, creando una atmósfera de tensión.

En esta parte *A* se presentan motivos muy libres y en el compás veintiséis se presenta *b*, que es una escala en Do menor de forma descendente, la cual volverá a utilizar posteriormente.

Motivos libres

Compás 15 de *Sarabanda*

The musical score for 'Compás 15 de Sarabanda' shows a single system with a melodic line in the right hand and a chordal accompaniment in the left hand. The melody consists of a series of eighth notes, and the accompaniment consists of chords. An arrow points from the 'Motivos libres' section header to this score.

Inicia *b*

31

Se presenta *a*

Se presenta tema *a* en la voz del piano y del saxofón en diferentes registros (compás treinta y uno). Ver gráfica anterior.

33

En el compás treinta y nueve inicia *c*, la cual finaliza en el compás cuarenta y siete, y que se volverá a exponer casi al final del movimiento.

Inicia *c*

39

Musical score for measures 39 to 46. The score is written for piano and features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The accompaniment uses chords and single notes, with some measures featuring a steady eighth-note pattern.

47

Inicia sección *B*

Musical score for measures 47 to 50. This section is marked with 'Rit.' (ritardando) and 'T^o' (trill). The melodic line in the right hand features a trill in measure 49. The accompaniment in the left hand continues with a steady eighth-note pattern. A bracket under the bottom staff of measures 48 and 49 is labeled 'Motivos parecidos a *a*'.

Motivos parecidos a *a*

En la parte *B* del movimiento (compás cuarenta y siete al cincuenta y ocho), encontramos motivos semejantes a "*a*" y "*c*". Como se muestra en la gráfica anterior, con una constante rítmica durante todo el movimiento.

Compás 50

Motivos semejantes a *c*

Musical score for measures 50-56. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a 'poco' marking and a 'sostenuto' section. The melody in the right hand consists of eighth-note patterns, with a bracket above measures 50-56 labeled 'Motivos semejantes a c'. Dynamics include 'p' and 'mf'. The bass line has a 'p' marking and a 'sostenuto' section.

Al final de la parte *B* se presenta un puente que enlazará a otra sección, compás cincuenta y nueve.

El puente presenta una progresión cromática y tonal de acordes con séptima menor, con un pedal en Fa. Compás cincuenta y nueve al sesenta y seis.

56

Un puente con nuevas figuras rítmicas.

Musical score for measures 56-62. The score is in G major and 3/4 time. It features a bridge section with a 'p subito' marking and a 'cresc.' marking. The melody in the right hand consists of eighth-note patterns, with a bracket above measures 56-62 labeled 'Un puente con nuevas figuras rítmicas'. Dynamics include 'p subito' and 'cresc.'. The bass line has a 'p subito' marking and a 'cresc.' marking.

F#m7, Gm7, G#m7

Am7, Bm7, C#m7

Gm7, Am7, Bm7

La parte C es una recapitulación de frases y motivos expuestos ya en el movimiento (compás sesenta y siete al noventa y nueve). Inicia con una pequeña introducción de ocho compases en el piano, parecido al inicio del movimiento, pero en esta ocasión, cada acorde va descendiendo por medios tonos y tonos enteros.

Inicia parte C

67

77

Se presenta *a'*, la frase principal del piano está escrita en Do sostenido menor, mientras que el saxofón realiza una profunda ornamentación con cromatismos, muy semejante a la rítmica de la introducción del primer movimiento y a los seisillos de la *cadenza*. (compás setenta y cinco al ochenta y dos).

75

78

En el compás ochenta y tres el saxofón retoma *a''* un tono más arriba y de la misma forma asciende la armonía.

81

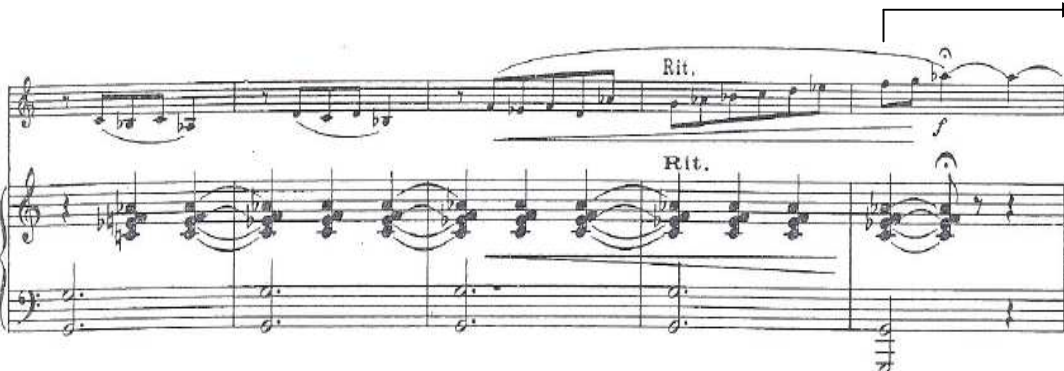
Posterior a lo anterior, se presenta *c'* con un tono ascendente (compás ochenta y siete al noventa y cuatro).

85 Inicia *c'*



Al finalizar *c'* se enlaza con *b*, modificando un poco el ritmo de inicio y presentando un calderón sobre La bemol (compás noventa y cinco al noventa y nueve).

91 Finaliza *c'* e inicia *b*



Al finalizar *b* inicia una *Coda*, la cual es una repetición del motivo de *a* en la tonalidad inicial, moviendo el motivo en dos registro diferentes y agregando la indicación *Très lent*, llevando la conclusión de movimiento a un acorde de La mayor. (compás cien hasta terminar el movimiento). Se muestra en las siguientes imágenes.

The musical score consists of two systems of staves. The first system shows a melodic line in the right hand with a 'Rit.' (ritardando) marking and a circled '10' indicating a measure. The tempo is marked 'Très lent'. The piano accompaniment in the left hand is sparse, with a few chords and a 'p' (piano) dynamic marking. The second system continues the melodic line with a 'pp' (pianissimo) dynamic marking and concludes with a coda marked 'p'.

En la armonía de este segundo movimiento, muestra coloridos cambios armónicos y frases muy libres. La tonalidad inicial se encuentra en La menor y durante el movimiento realiza cromatismos armónicos, pero siempre con un pedal en el bajo.

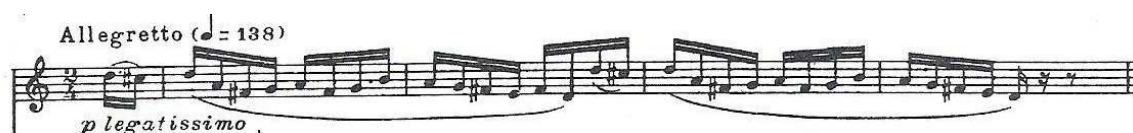
III Movimiento

Rondó

Rondó. Forma empleada frecuentemente en *sonatas*, sinfonías y conciertos clásicos en el último movimiento. Surgió del *rondeau* de los clavecinistas franceses, reduciéndose a tres el número de "*couplets*" (estrofas) y empleándose el mismo material para los *couplets* primero y tercero, en tanto que el *couplet* de en medio asumía a veces el carácter de sección de desarrollo. El resultado era el siguiente esquema: R A R B R A' R. Así el *rondó* es semejante a la forma de *sonata*, puesto que A y A' corresponden

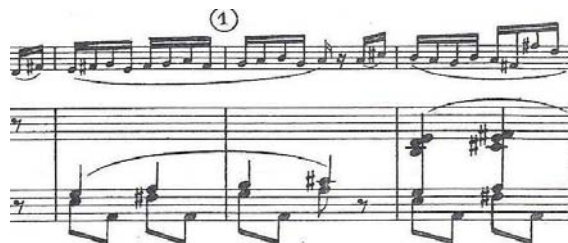
libremente a la exposición y a la recapitulación, y B al desarrollo. La sección recurrente se llama comúnmente *rondó* y a las secciones intermedias: episodios o diversiones²⁰.

Se presenta el *rondó* principal (R) al inicio de la obra en Re mayor, manteniendo en la misma tonalidad, enseguida lo repite el piano.



El primer episodio A se presenta de manera similar al *rondó* (anacrusa al compás diez). Armónicamente se podría decir que se mantiene en Re mayor por el bajo, pero también por los acordes en su relativo menor (Si menor).

Episodio A, compás 9 -18.



13



Rondó

²⁰Randel, Don Michael. (1984). *Diccionario Harvard de Música*. México: Editorial Diana. p. 427.

Al finalizar el episodio A se presenta *Rondó* (R) en la tonalidad de Sol mayor en el piano (anacrusa al compás dieciocho al veintiuno).

19

Musical score for measure 19. The top staff is a single treble clef line for saxophone, starting with a circled '2' above it. The bottom two staves are a grand staff for piano. The piano part consists of block chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The saxophone part has a melodic line with a dynamic marking of *mf* at the end.

El episodio B es similar al *Rondó* anterior, ya que inicia de manera idéntica en la voz del saxofón, al utilizar el motivo rítmico del *rondó*. Este episodio es el más largo y es el que se repetirá posteriormente (anacrusa al compás veintidós al cuarenta y siete).

21

Musical score for measure 21. The top staff is a single treble clef line for saxophone. The bottom two staves are a grand staff for piano. The piano part consists of block chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The saxophone part has a melodic line.

B se mantendrá al inicio en Sol mayor, pero este episodio desarrolla cambios de armonía y no se define una tonalidad con exactitud. Además de presentar pequeños motivos rítmicos semejantes al *Rondó*.

25

Musical score for measure 25. The top staff is a single treble clef line for saxophone. The bottom two staves are a grand staff for piano. The piano part consists of block chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The saxophone part has a melodic line.

Rondó (R) en la voz del saxofón en Mi bemol mayor (anacrusa al compás cuarenta y nueve).

48

52

↳
Episodio C

Al finalizar el *rondó*, comienza el episodio C en el piano, al igual al B, utiliza al inicio el motivo rítmico del principio del *rondó* anterior (anacrusa al compás cincuenta y tres al setenta y uno). Se puede decir que, la voz del saxofón se encuentra el Si bemol mayor, por el Fa que se encuentra en el bajo, pero las voces superiores del piano podrían estar en Sol menor. La voz del saxofón muestra seisillos utilizados en la *cadenza* y en el segundo movimiento del concierto.

53

58

64

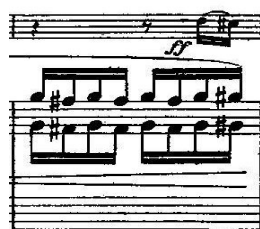
Más adelante se utilizan pequeños motivos rítmicos del *rondó* en el piano y saxofón, esto da la impresión que se presentará un nuevo *rondó*. Como ejemplo tenemos el compás sesenta y cuatro.

64



Musical score for measures 64-67. The score consists of two staves: a piano part on the top staff and a saxophone part on the bottom staff. A bracket under the saxophone part from measure 64 to 67 is labeled "Motivos del Rondó". The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the saxophone part provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

En la anacrusa al compás setenta y tres se presenta el último *rondó* en el canto del saxofón, y retoma su tonalidad original en Re mayor.



Musical score for measures 73-74. The score consists of two staves: a saxophone part on the top staff and a piano part on the bottom staff. The saxophone part begins with an anacrusis (measures 73 and 74) and features a melodic line with eighth notes. The piano part provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

73



Musical score for measures 73-76. The score consists of two staves: a piano part on the top staff and a saxophone part on the bottom staff. The piano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the saxophone part provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

El episodio C finaliza con un *ritardando* en la voz de piano con motivos del *rondó* y comienza con un nuevo tema en el piano (compás ochenta y uno al noventa y seis). Armónicamente lleva acordes mayores, pero sin fijar una tonalidad específica.

81

83

89

El saxofón retoma el tema con algunas variantes (compás noventa y siete al ciento veintidós), mientras que el piano hace cromatismos en el acompañamiento, tratando de sostener el pedal en los tiempos fuertes. Ver el siguiente diagrama.

Al finalizar el tema, comienza un segmento que podría ser tomado como una parte contrastante al *rondó*, donde el saxofón retoma la parte que llevaba el piano con anterioridad, mientras se exponía el tema y lo desarrollaba (compás ciento veintitrés al ciento setenta y cuatro). Los cambios de armonía son constantes y no permite definir una tonalidad. Como se muestra a continuación.

123

126

En el compás ciento cincuenta y cinco, hay frases que se repiten en las voces del saxofón y el piano, la diferencia radica en que cada vez que se presentan, lo hacen en

medio tono ascendente, comenzando con cromatismos de manera ascendente y seguido por las ligaduras, iniciando en la nota de Mi.

En la parte ligada se presentan motivos semejantes, haciendo alusión al *rondó*, sólo que no inicia ni concluye de la misma manera al original.

Cromatismos Inicia en Mi los dieciseisavos

155

En el siguiente fragmento se inicia en la nota Fa.

161 Misma figura que inicia en Fa

(16)

Por última vez, se vuelve a presentar el mismo fragmento en la voz del piano, empezando con la nota de Fa sostenido y finaliza con un cambio de compás.

167

Inicia en Fa sostenido

172

Después del cambio de compás (del ciento setenta y cinco al ciento noventa) se retoma el tema del piano con variantes, por un lado, no empieza los dos primeros compases con las notas expuestas al inicio, y por el otro, la voz del saxofón es acompañada con pequeños motivos parecidos al *rondó*.

174

Motivos rítmicos parecidos al *Rondó*

Al finalizar el tema se retoma el episodio *A* con un *ritardando* (compás ciento noventa y uno al doscientos uno), que sirve como puente e inicia la re-exposición al terminar el calderón.

Episodio A, compás 191



195



La re-exposición comienza en el *Tempo* con el episodio *B* (anacrusa al compás doscientos tres al doscientos cincuenta y siete).

201 Re-exposición



La re-exposición termina en el episodio *C*, para finalizar el movimiento se presentan una *Coda* en el compás doscientos cincuenta y ocho hasta finalizar el movimiento, e

inicia una escala en La bemol mayor, la cual utiliza una progresión cromática con arpeggios mayores en el saxofón y motivos que hacen referencia al *rondó* con diferente figura rítmica.

Coda: Del Italiano cola. En la música instrumental que se vale de formas musicales regulares, una sección conclusiva ajena a la forma tal y como se define habitualmente; cualquier pasaje conclusivo que pueda entenderse como acaecido después de la conclusión estructural de una obra y que sirve como una muestra formal de finalización. Aunque las codas pueden estar integradas en ocasiones por tan sólo algunos acordes rutinarios, en otras pueden asumir unas dimensiones considerables y no pueden considerarse siempre como esencialmente superfluas.

A partir de 1750, las formas algo más libres de la sonata, el rondó, el scherzo y otras similares incorporaron con frecuencia una coda.²¹

Coda

258

264

²¹ Randel, Don Michael. (2009). *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Editorial Alianza, S.A., p. 320.

El saxofón finaliza exponiendo el *rondó* principal en Re mayor, con una pequeña variante al inicio y al final de la frase, hay un movimiento armónico que se produce con un Mi bemol en el último *tempo* del antepenúltimo compás, dando la sensación de inestabilidad armónica, la cual es corregida inmediatamente por la resolución del piano a Re Mayor. El piano concluye con un pequeño *ritardando* y tomando un *tempo subito* para terminar en la tonalidad antes citada.

Sugerencias y comentarios

El concierto de Dubois es una obra representativa del repertorio del saxofón clásico. La obra exige flexibilidad, fuerza y estabilidad en la embocadura; así como una buena digitación, exactitud rítmica y una gran interpretación.

En algunas partes de la obra encontramos pasajes, frases o temas rápidos y lentos con mayor o menor dificultad técnica, una de las herramientas y recomendaciones que nos

puede ayudar para una buena ejecución, es el estudio de forma lenta, así se aseguran las notas y precisión en los pasajes de gran virtuosismo. En las partes lentas y cantábiles para una favorable interpretación, se recomienda el uso del *vibrato*, de la *agógica* y las dinámicas que se recomiendan en la obra.

El estudio y análisis de la obra permite establecer un diálogo preciso y entendible entre la voz del piano y del solista. Nos permite comprender y poder resaltar las ideas principales. Así como el uso de digitaciones alternas que el intérprete crea pertinente para su mejor ejecución.

En cuanto a la articulación, que es variada y notoria en el primer y último movimiento, se recomienda un estudio meticuloso para una ejecución limpia y clara en cada pasaje expuesto, manteniendo la intención y dirección de las ideas principales. Conservando la uniformidad del sonido y precisión en la articulación.

La respiración tiene un papel importante que nos ayuda a terminar temas o frases que el autor nos expone y es preciso prolongarla durante las frases para no cortar las ideas principales y se permita un entendimiento de los movimientos.

El conocimiento de la obra nos permite "jugar" con dinámicas, frases y figuras rítmicas, contrastando con la voz del piano, teniendo presentes los puntos principales de la obra, estableciendo un diálogo de interacción para la correcta interpretación de la misma.

Partitura

Pierre Max Dubois

Concerto pour Saxophone alto et Orchestre à Cordes

Éditions Musicales Alphonse Leduc 1959

Imprimé en Paris, France

IV.- INFRAMUNDO

Para saxofón barítono, electroacústica y video

JIMENA CONTRERAS

Biografía

Jimena Contreras Cortés es una compositora mexicana que nació el 11 de Mayo de 1986 en la Ciudad de México. Inició sus estudios musicales desde temprana edad con maestros particulares de piano y solfeo. Continuó su preparación en Composición a nivel propedéutico y posteriormente Licenciatura en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, bajo las cátedras de Hugo Rosales, Leonardo Coral, Luís Pastor y Lucía Álvarez durante el periodo del 2003 al 2011. Dentro de su formación profesional tomó diversos diplomados en tecnología musical, técnicas de grabación y música para medios audiovisuales con los profesores: Luís Pastor, Roberto de Elías y Pablo Silva.

Su trabajo profesional como compositora la ha llevado a desarrollarse en el campo del cine y televisión en diferentes festivales de música como Radio UNAM, Opus 94 y también en Radio Educación. Su trabajo profesional en México ha destacado en colaboración con el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC, UNAM), el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y la Dirección General de Televisión Universitaria (TEVEUNAM), a su vez ha tenido la oportunidad de participar a nivel internacional con profesores de música para cine.

Jimena ha escrito obras musicales para diversos instrumentos y ensambles, en los cuales ha destacado el gusto por componer música para saxofón. Sus composiciones han sido consideradas en concursos para saxofón y proyectos de titulación a diferentes niveles o categorías de ejecución. Algunas de sus obras para saxofón incursionan en el desarrollo del uso de multimedia y técnicas extendidas, favoreciendo el crecimiento del repertorio mexicano contemporáneo.

Jimena más allá de ser una compositora comienza a desarrollarse en el nuevo campo de grabación y brinda a los indistintos grupos de música, la oportunidad de grabar en "archway studios" estudio de grabación la cual es dueña.

Actualmente ha escrito *On the track*, para cuarteto de saxofones, que la propia compositora la define como un *bebop*. Esta obra es la música original de la película "Casa Caracol" dirigida por Jean Marc Rousseau y producida por Francisco Vargas (el director de la película "El Violín"). El primer *screening* de la película fue en agosto del 2015 durante el Festival de Cine de Rotterdam en Holanda y fue seleccionada para el FICM (Festival Internacional de Cine de Morelia). Además, acaba de terminar la música para la tesis de Maira Bautista, del cortometraje intitulado "Plastik Lub".

Jimena Contreras ha escrito, además de *Inframundo* y *On the track*, tres obras más para saxofón: *Baranduín* para cuarteto de saxofones; *Arcoíris de Lunetas* para saxofón alto y cinta (para iniciación musical) y *Lluvia de Colores* para saxofón tenor, electroacústica y video. Debido a su plasticidad, colores y sonoridades, se ha permitido experimentar con los lenguajes musicales en plena libertad.

Historia

Inframundo es el resultado del trabajo colaborativo entre Jimena Contreras y la saxofonista costarricense Sofía Zumbado; que además, contó con la asesoría del cineasta León Landázuri y la participación en el video de Maira Bautista Neumann. La pieza se puede considerar como una obra multimedia. Fue compuesta entre mayo y julio del 2012, con el fin de ser estrenada en el examen de grado de maestría de Sofía Zumbado²².

La obra busca representar la tierra de los muertos según la mitología griega y en particular, retratar la historia de Hades, el amo del inframundo. Este mito revela el

²² Sofía Zumbado obtuvo el grado de Maestría en el Programa de Maestría y Doctorado en Música de la UNAM en julio de 2012.

modo en que los antiguos griegos veían la muerte y según el cual las almas muertas entran a un vasto y sombrío mundo, un reino llamado como su amo: Hades. Se puede establecer un paralelismo entre el inframundo del Hades griego y el infierno, el cielo y el limbo del cristianismo. En el mito griego, el Hades se divide en 3 niveles:

Asfódelos, lugar donde algunos muertos descienden, es lúgubre, lugar de descanso de las masas anónimas, un lugar frío y sombrío, donde las almas vagan sin ningún rumbo.

Tártaro, lugar reservado para aquellos cuyas ofensas han sido las más grandes hacia los dioses, un vasto abismo sin fondo, un calabozo de sufrimiento y tormento eterno rodeado de un río en llamas llamado *Flegetonte*. Las almas de los peores seres humanos eran enviadas ahí y puede representar el infierno cristiano. De hecho, *Tártaro* estaba tan íntimamente asociado con el infierno, según los primeros cristianos, que hasta se menciona en el Nuevo Testamento (Capítulo II de Pedro)²³. En un principio servía exclusivamente como prisión de los antiguos Titanes, pero luego pasó a ser el calabozo de las almas condenadas.

Finalmente, y para unos pocos afortunados, el paraíso los espera en el tercer espacio del Hades: La isla de los bendecidos, lugar equivalente al cielo de los cristianos.

En el transcurso de la obra, el saxofón barítono en conjunto con la electrónica y el video, buscan generar la sensación de cada uno de estos tres niveles.

Elaboración de Inframundo

En la creación de la obra en palabras de la compositora, comienza con la partitura del saxofón, en un trabajo en conjunto con la saxofonista *Sofía Zumbado*, investigan las posibilidades técnicas del saxofón para realizar la obra, así como el uso del registro grave. Después de conseguir una línea melódica del saxofón y basándose en ella,

²³ *La Batalla de los Dioses: Historia de Hades* (documental). History Channel. Discovery Channel. DiscoveryMx Documentales TV-rip. 22 de julio de 2012. Duración: 44:48 minutos. Recuperado en agosto de 2015, de http://www.dailymotion.com/video/xr5wyf_history-la-batalla-de-los-dioses-05-hades_tech.

comienzan con el trabajo de la cinta con el uso de sus conocimientos y su experiencia profesional. Finalmente, con la composición y la cinta concluida, se realiza el video en colaboración con Maira Bautista Neumann apoyándose en la información proporcionada por la compositora. Una labor en conjunto para obtener la obra *Inframundo*.

Estructura

<i>Sección</i>	<i>Material</i>	<i>Carácter</i>	<i>Video</i>	<i>Timing</i>
<i>Enérgico (Introducción)</i>	<i>Vibrato</i> y <i>growling</i> (introducción)	Misterioso	Electrónica oscura, colores fríos.	0:00 – 0:30
<i>Dolce</i>	Melodía de timbres (tema A)	Dulce	Electrónica oscura, colores fríos.	0:31 – 1:38
<i>Rítmico</i>	Técnicas extendidas (tema B)	Agresivo	Electrónica oscura, colores fríos.	1:39 – 2:08
<i>Dolce</i>	Melodía de timbres (tema A)	Dulce	Electrónica oscura, colores fríos.	2:09 – 3:19
<i>Rítmico</i>	Técnicas extendidas (tema B)	Agresivo	Electrónica oscura, colores fríos.	3:20 – 3:53
<i>Cantabile</i>	Cambio de armonía (tema C)	Atmosférico	Electrónica oscura, colores fríos.	3:54 – 5:40
<i>Con Brio</i>	Improvisaciones	Climático	Electrónica oscura, colores fríos.	5:41 – 6:33
<i>Coda (tempo 60)</i>	Técnicas extendidas (recapitulación de temas)	Agresivo	Electrónica oscura, colores fríos.	6:34 – 7:54

Nota: El siguiente análisis se muestra en tonalidad real.

Aunque en el cuadro se muestren varios temas, las secciones son parecidas y a la vez contrastantes entre sí, pero el contenido sonoro de la cinta hace que apenas se note el paso de una a otra, como se explica en los siguientes apartados.

El *timing*

El tiempo del ensamble de la obra en el escenario, juega un papel fundamental en el desarrollo sonoro de la obra, ya que se está trabajando con un material grabado que va a la par con la ejecución del saxofón y el video. Como la notación no utiliza la medida tradicional de la división métrica –rítmica de compases, se toma como referencia la división del tiempo con base a segundos que están marcados en cada sección, para indicar el lugar en el que podemos encontrar los materiales utilizados, motivos y temas, además, las secciones se puedan identificar dentro de la partitura y la cinta.

El hecho de que la obra no contenga compases que sirvan de parámetro de las duraciones, no implica que el intérprete posea la libertad total para realizarlas, ni tampoco supone que la música sea de difícil ejecución, ya que la misma partitura contiene las indicaciones de velocidad, de los valores de las alturas y de silencios. De esta manera, el material grabado tiene una estructura en velocidades exactas que sitúa al intérprete en el tiempo, además, el saxofonista cuenta con los recursos-guía dentro de la cinta como los sonidos de truenos, de cadenas, el acorde del piano, entre otros; así éstos funcionan como indicadores que orientan para seguir en el desarrollo, observando que cada vez que haya cambio de velocidad habrá en la cinta un recurso que nos colocará y guiará en el tiempo.

Lenguaje y material

Inframundo es una obra de lenguaje contemporáneo que explora los sonidos más bellos y oscuros del saxofón barítono, pasando desde melodías dulces y lentas hasta variadas y agresivas, a partir de técnicas extendidas.

La obra presenta distintas variaciones de los temas principales, que consisten en fragmentaciones de los mismos de donde surgen “nuevos” motivos basados en el mismo material, con variaciones rítmicas y del orden de sus intervalos. Este procedimiento o herramienta compositiva, le da unidad a la pieza, ayudando a conservar la atmósfera y el

carácter de la misma, puesto que los ritmos y melodías de los distintos pasajes son estrechamente similares.

La pieza es bastante agresiva y sombría. Gran parte de estas atmósferas son logradas gracias a los colores del registro grave y a las técnicas extendidas del saxofón barítono. La otra parte es lograda por medio del uso de imágenes abstractas, de la electrónica, los sonidos ambientales, la guitarra eléctrica y las percusiones dentro de la cinta. Toda la obra se construye a partir de los materiales ilustrados a continuación:

Tema introductorio



Tema A

Conformado por dos motivos: A1 y A2, éste tema no presenta variación alguna a lo largo de la obra. Su recapitulación es exactamente igual.

Motivo A1



Motivo A2



Tema B

Contiene dos motivos B1 y B2 que reaparecerán en el resto de la obra. Estos motivos tanto rítmica como melódicamente serán retomados y variados. El motivo B1 es completamente rítmico y su variación consiste en cambios de rítmica y en el uso de técnicas extendidas. En el motivo original lo escuchamos como una percusión con la mano en la llave de La, y en la variación lo escuchamos con *slap abierto* y *slap pizzicato*.

A continuación se ilustra el motivo B1

Ritmico
♩ = 120
percusión con la mano en la llave de LA

ff

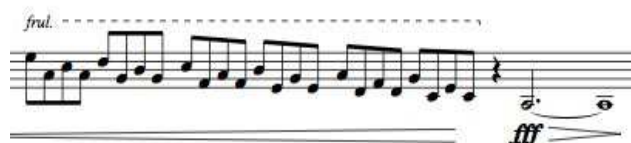
Primera variación del motivo B1

f

Segunda variación del motivo B1.2

El motivo B2 es rítmico – melódico. Este motivo también será retomado a lo largo de la obra presentando variaciones rítmicas, de técnicas extendidas, cambio de registro y del orden de sus intervalos.

Se ilustra el motivo B2

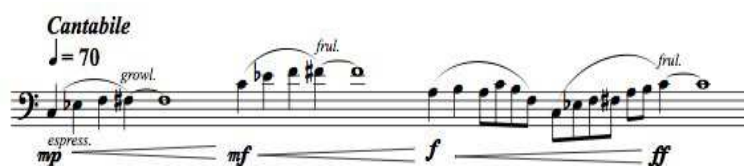


Variación del motivo B2.1



Tema C:

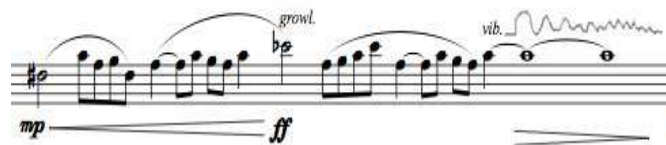
Tema melódico, que presenta variaciones y pequeños desarrollos. A continuación se ilustra el tema C.



Primera variación del tema C.1



Segunda variación del tema C.2



Secciones

*Primera Sección- Introducción: **Enérgico*** (Timing 0:00 - 0:30)

Inician la cinta y el video, inmediatamente después inicia el saxofón barítono. Se presenta la introducción de la obra, el saxofón toca en su registro más grave y con *vibrato*, esto le da un carácter sombrío al inicio de la pieza. La cinta presenta sonidos atmosféricos y percusión de cadenas a ritmo constante, dando una sensación de dificultad y cansancio al ascenso en las notas del saxofón. Generando drama al darle misterio a la música; este ascenso y descenso, será utilizado posteriormente variando altura y rítmica. Finalmente tenemos un descenso rápido en las notas del barítono para terminar en un *vibrato* abierto.

Vibrato: Es la ondulación ligera y regular del sonido, practicada intencionalmente, sirviendo al interés musical, para "reforzar", al menos convencionalmente, el valor expresivo de las notas. [Loneix, (2000) p.15]²⁴ Citado por Gregorio Palma.²⁵

Vibrato: Consiste en la fluctuación o variación de la afinación del sonido²⁶.

²⁴ Loneix, Jean-Marie. (2000). *El Saxofón ameno*. Trad, de Manuel Mijan. París: Henry Lemoine. p.15.

²⁵ Palma Torres, Gregorio. (2013). Tesis de Licenciatura. *El vibrato en el saxofón clásico de la escuela francesa de Marcel Mule*. México: Escuela Nacional de Música. p. 1.

²⁶ Benítez Alonso, Roberto. (2003) *Saxofón Guía Metodológica*. México: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Tlaxcala. p. 38.

Tipos de *vibrato* para el saxofón.

Vibrato mandibular: Este tipo de *vibrato* es similar a masticar.

Vibrato labial: Consiste en producir el *vibrato* cambiando la presión con la que los labios presionan a la boquilla.

Hay otros tipos de *vibrato* el de garganta, el *vibrato* de diafragma y *vibrato* de dedo (*Flattement*) que son utilizados más por los flautistas, oboístas y fagotistas.

Vibrato ligero: Apenas perceptible al oído humano, discreto y agradable, se utiliza sólo como un elemento decorativo.

Vibrato amplio: Lírico, apasionado e intenso con una gran amplitud claramente más pronunciada que le *vibrato* ligero.

Vibrato regular: Consiste en realizar un *vibrato* uniforme y ligero, las pulsaciones que se hacen por segundo, son las mismas en todo momento y no cambian.

Vibrato irregular: El *vibrato* carece de regularidad, la ejecución puede ser a placer del intérprete.

La velocidad del *vibrato* que depende de dos factores, amplitud de la onda (distancia desde el punto más alto del sonido al subirlo o bajarlo de afición) y longitud de onda (distancia entre dos crestas de una onda). El *vibrato* puede ser lento o rápido, regular o irregular, alto o bajo; o la mezcla de ambos dependiendo la indicación del compositor.²⁷

En esta obra la compositora agregó esquemas sobre el *vibrato* que quiere obtener en cada sección, ya que muestra una representación gráfica sobre el *vibrato* que se quiere obtener. Cabe aclarar que el *vibrato* abierto se relaciona con la amplitud de la onda producida.

²⁷ Palma Torres, Gregorio. (2013). Tesis de Licenciatura. *El vibrato en el saxofón clásico de la escuela francesa de Marcel Mule*. México: Escuela Nacional de Música. pp.57-69.

Técnicas extendidas:

- ✓ *Vibrato* abierto
- ✓ *Growling*

Enérgico
♩ = 120

ppp f ff mp f

mf f f

Segunda Sección: Dolce (Timing 0:31 – 1:38)

Con ésta primera sección se inicia el desarrollo de la obra. Se introduce el primer tema, que no es más que una variación de la introducción de manera contrastante, presentándose de forma más suave, lenta y con un carácter más bello. Por otro lado, en la cinta se presentan efectos simulando un acorde de piano a manera de golpe, un sonido de una guitarra rítmica, lluvia, truenos y pequeñas intervenciones de notas con sintetizador que ayudarán a mantener una atmósfera de oscuridad y que se estarán presentando en la mayor parte de la obra.

Técnicas extendidas:

- ✓ *Bisbigliando*
- ✓ *Growling*
- ✓ *Souffle*
- ✓ *Vibrato* abierto

Comienza en el registro grave del barítono, ascendiendo lentamente hasta el registro agudo, llegando al clímax en el *growling* para terminar con un *vibrato* suave y un *souffle*, que marca claramente el final de la sección.

Dolce
♩ = 90

mp *mf* *mp* *f* *mf*

vib. *growl.*

vib. *souffle*

p

Tercera Sección: Rítmico (Timing 1:39 – 2:08)

En contraste a lo anterior, esta sección es rápida y alegre. Se presenta el segundo tema que a su vez se subdivide en 2 motivos. El primero es un tema nuevo y muy rítmico; el segundo deriva de la introducción, un descenso que termina en la nota más grave del saxofón.

Técnicas extendidas:

- ✓ Percusión con la mano en la llave de La (que incluye tapar y destapar llaves hasta Sib).
- ✓ *Slap* (abierto y pizzicato).
- ✓ *Fruilatto*

Rítmico
♩ = 120

percusión con la mano en la llave de LA

ff *f*

frul.

f *ff*

Al principio de esta sección, la cinta se queda en silencio para dar pie a la percusión en las llaves del saxofón, regresa el motivo haciendo uso ahora con los *slap* introduciendo un ritmo constante de platillos. En la segunda parte del tema, se une a los platillos un ritmo de tambores.

Recapitulación: Dolce y Rítmico (Timing 2:09 – 3:53)

Saxofón barítono y cinta hacen una repetición exacta de la primera sección: *Dolce*.

The image shows a musical score for Saxophone Baritone and Tape. It consists of three staves of music. The first staff is labeled "Dolce" and "♩ = 90". It features dynamics of *mp*, *mf*, *mp*, *f*, and *mf*, with "bisbi." markings and wavy lines above the notes. The second staff has dynamics of *f*, *mp*, *f*, and *ff*, with "vib." and "growl." markings. The third staff has a dynamic of *p* and a "souffle" marking with a wavy line above the notes.

Rítmico (recapitulación)

El barítono y la cinta comienzan repitiendo exactamente la primera parte del tema, es decir, la sección rítmica con la percusión en las llaves y los *slap*, pero un poco más rápido que la primera vez, para dar pie a la primera variación que ocurre en la segunda parte del tema. Esta variación consiste en alargar el descenso de las notas del barítono, comenzando en el registro agudo para hacer después un pequeño ascenso y volver al descenso para terminar en registro grave; también podemos ver una variación en el ritmo original de ésta sección del tema, ya que ahora se presenta con pequeñas síncopas que van acelerando poco a poco para regresar al tiempo original poco antes de terminar con un *frulatto* que disminuye. No se presenta ninguna técnica extendida nueva.

La cinta acompaña esta segunda parte del tema de manera similar como lo hizo antes, pero introduciendo ahora sonidos ambientales a manera de una explosión de sonidos en la parte que va acelerando y dando una segunda explosión al término de la sección. El

silencio antes de la última nota, ayuda al escucha a dar un respiro dramático antes de la explosión final.

Rítmico
 ♩ = 130
 percusión con la mano en la llave de LA

Cuarta Sección: Cantabile (Timing 3:54 – 5:40)

Se presenta un nuevo tema, utilizando una escala exótica que sólo consta de 6 sonidos (C Eb F F# A B) que se entrelaza con una sección rítmica a base de *slap* como se había escuchado anteriormente. En contraste éste nuevo tema va a un tempo lento.

Técnicas extendidas:

- ✓ *Growling*.
- ✓ *Frulatto*.
- ✓ *Slap (abierto y pizzicato)*.

En cuanto al desarrollo dramático de la obra, ésta nueva sección tiene la finalidad conducir al clímax a manera de puente, esto se realiza de manera gradual y lineal, hasta llegar al clímax en la siguiente sección que consiste en improvisaciones. En la cinta, ésta introduce agresivas guitarras eléctricas, haciendo pequeños solos y *riffs* rítmicos,

acompañados de una sutil percusión a ritmo constante y sonidos atmosféricos. En general esta sección tiene un carácter misterioso y sombrío.

Quinta sección: Con brio (Timing 5:41 – 6:33)

El clímax de la obra, que consiste en improvisaciones y una melodía de timbres generados por las siguientes técnicas extendidas:

- ✓ *Slap (pizzicato).*
- ✓ *Glissando* (de notas y de embocadura).
- ✓ Multifónicos

Comienza con un descenso derivado de la tercera sección (Rítmica), presentando nuevamente notas “normales” y *slap* intercalados a manera de pequeñas síncopas que aceleran hasta llegar a los *glissandos* de notas para finalmente llegar a la primera improvisación que tiene una duración de cinco segundos. Ésta primera improvisación, consiste simplemente en soplar mordiendo la caña, sin afinar nota alguna, jugando con sonidos agudos.

Con un silencio para el saxofón y una ligera pausa en la cinta a manera de respiro para el oyente, pasamos al juego de timbres logrados por los multifónicos y los *glissandos* de

embocadura que derivan en la improvisación principal, que he llamado “estilo Remi Álvarez” en homenaje a este gran saxofonista mexicano.

La cinta acompaña este juego de timbres e improvisaciones con solos de guitarra eléctrica y sonidos desordenados, que dan la sensación de caos, pero que se ordenan de alguna manera, con el ritmo constante de sutiles percusiones.

Con brio
accel.

mp cresc. *fff*

soplar mordiéndolo la caña, jugar con notas muy agudas, durante 5 segundos.

$\text{♩} = 120$

fff a tempo

accel. cresc.

Improvvisación rápida, estilo Remi Álvarez, empezando en tonos sobreagudos y terminando en tonos muy graves. Aproximadamente 10 segundos.

Coda (Timing 6:34 – 7:54)

Es básicamente una recapitulación final de los motivos principales de la pieza completa.

Técnicas extendidas:

- ✓ *Slap* (abierto y pizzicato).
- ✓ *Frulatto*.
- ✓ Percusión con la mano en la llave de La (que incluye tapar y destapar llaves hasta Sib).
- ✓ *Souffle*.

Genera una cierta tensión por la repetición que no se resolverá hasta el *vibrato* final. En otras palabras, no hay frases ni semi-frases en éste pasaje, ya que la sección completa

funciona como una sola unidad, como un motivo compuesto de pequeños motivos que crece hasta que explota en sí mismo.

El carácter de los *vibratos* finales de ésta última sección, es muy similar a la introducción, ya que suena bastante atmosférico y el uso de los materiales sonoros de la cinta es similar. El propósito de éste último pasaje es, sencillamente, crear una sensación de reposo y tranquilidad después del dramatismo de los compases anteriores.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in bass clef with a tempo of 60, marked 'accel.' and 'f'. The middle staff is in bass clef with a tempo of 130, marked 'Rítmico' and 'percusión con la mano en la llave de LA', and includes a 'souffle' marking. The bottom staff is in bass clef with a tempo of 130, marked 'f' and 'vib.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Sugerencias y comentarios

Inframundo es una obra que requiere un estudio que englobe diferentes aspectos más allá de la técnica y de la interpretación. Hay puntos que considerar, así como dificultades a las cuales tuve que encontrar soluciones. Técnicamente al utilizar técnicas extendidas, requirió de un estudio individual de cada una de ellas para poderlas dominar y así ejecutarlas dentro de la obra de forma ágil, precisa y consiente, ya que estructuran y son partes fundamentales de la interpretación para crear la atmósfera que he mencionado en el análisis. Gracias al estudio, constancia, disciplina y perseverancia, he logrado el dominio de las técnicas extendidas que *Inframundo* requiere, lo cual, sin duda, representa un gran avance en mi formación profesional.

Las técnicas que se muestran en la obra las abordé de la siguiente manera: Comenzando con el *vibrato*, como se mencionó en la obra de *Improvisación III* fácil de ejecutar con

el *vibrato* de embocadura y los ejercicios; en este caso se incorporan las dinámicas desde un *ppp* a un *fff* tratando de ejecutar la vibración de acuerdo a la figura que se indica en la obra.

Growling: es uno de los efectos que implica vibrar las cuerdas vocales y la caña de forma simultánea al momento de la emisión del sonido.

Glissando de notas y embocadura: La primera sólo es el traslado de una nota a otro de forma diatónica o cromática. El *glissando* de embocadura con la sincronización de los dedos y la embocadura.

Bisbigliando: efecto fácil de ejecución que sólo consiste en ágil trino de color utilizando la(s) llave(s) indicada(s).

Souffle: es el sonido de aire que se logra soplando el instrumento sin producir vibración de la caña, siguiendo el dibujo de intensidad marcado en la partitura.

Percusión en las llaves: se realiza accionando las llaves de las notas indicadas en el pentagrama sin soplar el instrumento, utilizando más fuerza de lo usual para lograr mayor sonoridad. La afinación de las notas sugeridas varía sensiblemente dependiendo de si se coloca o no, la embocadura habitual. En particular, este efecto me resultó especialmente difícil de comprender por lo que consulté a la maestra Sofía Zumbado para aclarar las posiciones; ahora comprendo que su ejecución se logra presionando las digitaciones 1, 2, 3 y Si bemol, con la mano derecha presionando la llave de La que se encuentra en el pabellón, creando el efecto señalado.

Slap abierto: se logra colocando el largo de la lengua bajo la caña y separándola bruscamente junto con los labios. Para ayudar a la ejecución es entendible si se expone la idea de que la lengua trabaje como una sanguijuela y desplazándola rápidamente de la caña, efecto que requirió muchas repeticiones hasta que la lengua de cierta manera lo entiende y poco a poco toma forma.

Slap pizzicato: se realiza manteniendo todo el tiempo la embocadura habitual, sugiriendo la nota sobre la que se aplica. Ambos tipos de *slap* me los explicó la maestra Sofía, ejecutándolos para mi mayor entendimiento.

Frulatto: es similar al *growling* pero se realiza colocando la punta de la lengua sobre el paladar, pronunciando la letra *R*. Por último, el soplar mordiendo la caña es fácil de lograr solo colocando los dientes inferiores en la caña, en vez de los labios y emitiendo sonido, una sensación de hormigueo.

Multifónicos: Dos o más sonidos emitidos simultáneamente. Son el resultado de la correcta combinación de una buena columna de aire, embocadura flexible, y una digitación especial.²⁸

El trabajar con el video, es una herramienta visual que ayuda a la creación de *Inframundo*. En cuanto a la cinta, es un estudio más extenso porque no hay en la obra compases como referencia, así que primero se trabajó con la cinta sin la música, solamente con la grabación del *tempo*. De esta manera es más entendible de forma general y precisa al comienzo y fin de cada sección. Posteriormente, trabajé la grabación con música que es más difícil porque no se tiene el *tempo* claro por la intervención del material grabado. Para la solución de este cambio, tomé en cuenta el estudio de la obra ya grabada con el saxofón y la partitura, de manera que dentro de la música encontré referencias que sirven como guía y orientación para no perderse, como ejemplo, marqué el inicio de un trueno para el comienzo de una sección y de casi memorizar algunas partes de la música grabada como herramienta y facilitación del trabajo.

Más allá de ser una obra mexicana y contemporánea, el gusto de interpretarla me apartó de la práctica tradicional; tuve el atrevimiento para enfrentarme a tocar una obra con material multimedia, ya que nunca lo había realizado. Visualmente, al conocer la obra, la creí difícil de entender y de ejecutar, pero al interactuar con ella y gracias a los consejos y accesibilidad de la compositora Jimena Contreras y de la saxofonista Sofia Zumbado, el proceso de entendimiento y estudio, resultó mucho más sencillo y de gran aprendizaje.

La obra es contraria a *Improvisación* es la de Ryo Noda, desde mi punto de vista cambia la atmósfera con sensación más energética, fuerza, carácter y hasta cierto punto la

²⁸ López, Omar. *El Saxofón en México, Guía para compositores y ejecutantes*. Inédito.

explosión de los sentimientos. Se olvida el punto de afinación, las frases y se enfoca más en la intención y el papel interpretativo de oscuridad y crueldad, para poder provocar en el oyente, un desequilibrio emocional donde se queda sólo con lo malo de ellos mismos.

Creo que es notable el trabajo de músicos compositores que pueden ser de calidad, así como el resultado del buen trabajo en equipo de la relación músico-compositor. Mi experiencia con la obra *Inframundo*, enriqueció mis conocimientos como músico y me afirmó que es muy importante seguir motivando a compositores a escribir obras para saxofón, dándoles difusión dentro y fuera de la Facultad de Música.

Inframundo es una obra ejemplo de muchas otras de compositores mexicanos que han escrito para el saxofón y que podrían ser un excelente material incorporado dentro de la formación académica.

Partitura

Jimena Contreras

Inframundo - Saxofón barítono, electroacústica y video.

La partitura aun no está edita, pero se puede adquirir directamente con la compositora en la página electrónica:

<https://www.facebook.com/JimenaContrerasCortes>

<http://www.jimenacontreras.com>

V.- DIVERTIMENTO

Para dos saxofones y ensamble de saxofones

ALAIN CREPIN

Biografía

Alain Crepin es un músico multifacético. Nació el 28 de febrero de 1954 en Mettet, Bélgica. Sus primeros estudios de música fueron en el saxofón, el violonchelo y el piano en Dinant, más tarde ingresó a los cursos de saxofón con François Danneels, dirección de orquesta con Ronald Cardon e Yvon Ducene y fuga con el maestro Jaques Leduc en el Conservatorio Real de Música de Bruselas, donde estudió fuga y orquestación y se graduó de saxofón y música de cámara, además de obtener los primeros premios en armonía y contrapunto.

Actualmente es profesor de saxofón en el Conservatorio Real de Música de Bruselas desde 1981; profesor de orquestación y director de orquesta en el Conservatorio de Música de Esch-sur-Alzette, Luxemburgo.

Desde 1983 es director de la Banda Militar con el rango de oficial y por 21 años fungió como director de música de la Real Banda Sinfónica de la Fuerza Aérea Belga. En agosto de 2008 fue nombrado director artístico de todas las bandas de la Armada Belga.

Como solista y director ha grabado 60 discos y se ha presentado por todo el mundo. Ha acompañado a los grandes saxofonistas en el European Saxophone Days en Dinant en 1990 y en el World Saxophone Congresses en Minneapolis, Minnesota en 2003 y en Ljubljana, Slovenia en 2006. Fue Vice Presidente de la Association Internationale pour l'Essor du Saxophone. Actualmente pertenece al consejo de "A.SAX" (Association pour le Saxophone). Desde 1994, Alain Crepin es miembro activo de la "AIAS" (Association Internationale Adolphe Sax / International Adolphe Sax Association) en Dinant. Fue secretario del jurado del International Saxophone Contests en Dianant en 1994, 1998 y

2002, y en 2005, 2006, 2010 y 2014 ha sido presidente de jurado. Cada cuatro años lleva a cabo la reunión de saxofonistas de todo el mundo en homenaje al inventor de ese instrumento.

Como compositor, Alain Crepin ha escrito numerosos trabajos para banda sinfónica, así como muchas piezas instrumentales con acompañamiento de piano. La mayoría de estas composiciones han sido grabadas y presentadas por famosas bandas y orquestas en muchos países. Por otra parte, ha impartido numerosas master class en Vienna, Jerusalem, Gap, Alicate, Szczecin, Madrid y Caracas, entre otras ciudades.

En sus composiciones, Crepin cuida las necesidades de los músicos y sus oyentes, ya que su meta es componer música interesante tanto para el músico ejecutante como para el público. Los trabajos que ha escrito Crepin son para saxofón y piano, cuarteto de saxofones, saxofón y banda, ensamble de saxofones, arreglos para saxofón y algunas obras para otros instrumentos. A continuación se enlistan algunas de sus obras:

- ✓ *Céline Mandarine* (1991) (À ma fille Celine) Asx/Pno
- ✓ *De 3 à 1000* (1994) Sx Orch: SATB (Bs)
- ✓ *Deux mouvements* Asx/Band
- ✓ *Dinant, la voix cuivrée* (2003) (to Yvonne-Alphonsine Sax) Sx Orch: SAAATBBs
- ✓ *L'éléphant et la poupée* (1997) 1Sx: A or T/Pno
- ✓ *Green Apple* Asx/Band or Pno
- ✓ *Les jeux de panda* (1997) Asx/Pno
- ✓ *Marées* (1995) (to D. Gremelle) 1Sx: A or T/Pno
- ✓ *Miniature Idyllique* (2000) SATB
- ✓ *Nuits Blanches* (1999) (to J-Y. Fourmeau) 1 Sx: S or A or T/Pno
- ✓ *Quatmosphères* (1999) (to Quatuor de Sax de Dinant) SATB
- ✓ *Saxflight* Asx/Band or Pno
- ✓ *Sax en Parallèle* (1994) (to M. Baeken) 5 Sx: SAATB/Band
- ✓ *Sicilienne* (1987) Ssx/Pno
- ✓ *Silhouette* (1992) (to E. Moreau) 1Sx: T or B/Band (or Pno/Perc ad lib.)

- ✓ Strong Breeze (2003) (to N. Ball & R. Haemers) 1Sx: A or T/Pno
- ✓ *A Tribute to Sax* (1994) (to F. Daneels) Asx/Band or Pno
- ✓ *Un petit Chinois à Dinant* (2000) (to C. Busar) 1Sx: S or A or T/Pno
- ✓ *Divertimento* (2004) (to Nadine Kauffmann y Ulric Berg) 2Sx: A A or T/ensamble de saxophones²⁹

Divertimento

En la segunda mitad del siglo XVIII, especialmente en Austria, se le llamaba *divertimento* a cualquier pieza de entre una amplia variedad de obras profanas instrumentales para conjunto de cámara o para solista. En el período ca. 1750-80, el término se aplicó tanto a música ligera, de entretenimiento y de naturaleza ocasional (casación, nocturno, partita, serenata) como a géneros serios: el cuarteto de cuerda y la *sonata* para teclado. Por ejemplo, todos los cuartetos de Haydn hasta la op. 20 (1772) y la mayoría de sus sonatas para teclado hasta ca. 1770, las tituló divertimentos el propio compositor. De ahí que carezca de justificación, al menos en lo que respecta al período ca. 1750-80 en Austria, la tradicional asociación del término divertimento con entretenimiento y especialmente con música ocasional, además de la asociación con ciclos específicos como el modelo en cinco movimientos: rápido-minueto-lento-minueto-rápido.

En el curso de la década de 1770, los compositores austriacos tendieron a otorgar títulos específicos y precisos, que son los que nos resultan familiares en la actualidad (sonata, trío, etc.), a aquellas obras <serias> o formales tituladas previamente como divertimentos [Webster, (1974), p 212-247] citado por Randel³⁰. Después de ca. 1780 el término *divertimento*, en caso de que apareciera alguna vez, hacía referencia generalmente a obras ligeras o informales.³¹

²⁹ Londeix, Jean - Marie. (2003). *A Comprehensive Guide to the Saxophone Repertoire: 1844-2003*. Cherry Hill. NJ. p. 83.

³⁰ Randel, Don Michael. (2009). *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Editorial Alianza, S.A., p. 409.

³¹ *Ibid.*

Por otro lado, en Francia desde el siglo XVII, el término *Divertissement* se utilizó para nombrar a un tipo de piezas musicales casi siempre combinadas con espectáculos y danzas concebidos con fines de diversión. Los principales compositores del Barroco escribieron *divertissements* para ser incluidos en obras teatrales más extensas. Los *grands divertissements* que encargó Luis XIV en 1664 y 1674 eran piezas de entretenimiento en sí completas que se asemejaban a las serenatas italianas.³²

Historia

Alain Crepin escribió *Divertimento* en enero del 2004 en Foy Notre-Dame, Bélgica, dedicado a dos de sus antiguos estudiantes del conservatorio de Bruselas: Nadine Kauffmann y Ulric Berg³³. Ellos deseaban tocar un dúo con el ensamble de saxofones de Esch sur Alzette de Luxemburgo; además fue escrita para la ocasión de presentarse en un ciclo de conciertos que se realiza en el conservatorio de Luxemburgo³⁴.

Forma

La obra consta de cuatro secciones.

<i>Sección I Adagio</i>	<i>Sección II Allegro</i>			<i>Sección III Andante</i>	<i>Sección IV Coda</i>
Compás 1-15	Compás 16-81			Compás 82-105	Compás 106-111
-Pequeña introducción en Sol menor (tonalidad real)	Frase A	Frase A'	Frase A''	Frase C	-Finaliza la obra en Sol menor.
	-Puente.			-Indicación al párrafo (Allegro) y Coda (compás treinta y ocho).	
	Frase B.				
	-Cadenza <i>ad libitum</i> .				

³² Sadie, Stanley (editor) y Latham, Alison (editor adjunto). (2000). *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Madrid: Ed. Akal, p. 285.

³³ Actualmente se desempeñan como maestros en Esch sur Alzette de Luxemburgo.

³⁴ Crepin, Alain, entrevista vía e-mail, mayo-julio de 2015.

Hay que recordar que el saxofón es un instrumento transpositor, es decir, al tocar la nota escrita en la partitura, en realidad emite una nota diferente, que corresponde a la nota real. La transposición permite así adaptar la lectura o la interpretación a los sonidos reales. A cada nombre de instrumento corresponde su exacto intervalo de transposición, todos en clave de sol.

<i>Nombre del instrumento</i>	<i>Intervalo de transposición a la nota real</i>
Saxofón Sopranino en <i>Mib</i>	3ª Menor ascendente
Saxofón Soprano en <i>Sib</i>	2ª Mayor descendente
Saxofón Alto en <i>Mib</i>	6ª Mayor descendente
Saxofón Tenor en <i>Sib</i>	9ª Mayor descendente
Saxofón Barítono en <i>Mib</i>	13ª Mayor descendente
Saxofón Bajo en <i>Sib</i>	16ª Mayor descendente ³⁵

Nota: En este análisis se transportaron los saxofones Mi bemol y Si bemol a tonalidad real.

Sección-Adagio

Esta obra comienza con una pequeña introducción por el ensamble de saxofones y una respuesta por los saxofones solistas. Como se muestra en la figura:

³⁵Abromont, Claude. (2005). *Teoría de la música una guía*. México: Fondo de cultura Económica, pp. 125 - 131.

Adagio $\text{♩} = 60$

Alto Saxophone SOLO 1
Alto Saxophone SOLO 2
Soprano Saxophone 1-2
Alto Saxophone 1
Alto Saxophone 2
Alto Saxophone 3
Tenor Saxophone 1
Tenor Saxophone 2
Baritone Saxophone 1-2
Saxophone basse ad lib.

A. Sax. Solo 1
A. Sax. Solo 2
S. Sax. 1-2
A. Sax. 1
A. Sax. 2
A. Sax. 3
T. Sax. 1
T. Sax. 2
B. Sax. 1-2

Se repite la introducción del ensamble solo con algunas variantes rítmicas y se mantiene con el acompañamiento armónico, mientras los saxofones solistas hacen un desenlace con un *morendo* para terminar la introducción con un *ritardando* y un calderón.

Musical score for saxophones solo 1 and solo 2, measures 13-15. The score shows two staves with treble clefs and a key signature of one sharp (F#). Measure 13 starts with a whole note G4. Measures 14 and 15 contain eighth-note patterns with triplets. A 'rit.' marking is present above measure 15.

Sección-Allegro

Se presenta la primera Frase A por el saxofón solo 1 durante los siguientes ocho compases y el saxofón solo 2 hará un contrapunto con la misma rítmica que el primero.

En esta sección encontraremos el uso de compases simples y compuestos.

Musical score for saxophones solo 1 and solo 2, measures 16-21. The score shows two staves with treble clefs and a key signature of one sharp (F#). Measure 16 starts with a whole note G4. Measures 17-21 contain eighth-note patterns with various time signatures (3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4). A 'mf' marking is present below measure 16.

Musical score for saxophones solo 1 and solo 2, measures 22-23. The score shows two staves with treble clefs and a key signature of one sharp (F#). Measure 22 starts with a whole note G4. Measure 23 contains eighth-note patterns.

Se expone la Frase A' que es rítmicamente similar a la Frase A pero en acordes mayores con séptima.



La Frase A'' similar a Frase A con variantes rítmica que es expuesto por el saxofón solo 2.



Dentro del puente (compás cuarenta) encontraremos compases simples y compuestos. Este puente nos llevara a la Frase B y al clímax con una nueva frase rítmica. Cambia

armónicamente a Mi bemol mayor (tonalidad real), y en el compás cuarenta y ocho a Fa menor (tonalidad real).

Musical score for saxophones, measures 45-48. The score is in 4/4 time and features two staves: A. Sax. Solo 1 and A. Sax. Solo 2. The key signature is one sharp (F#), indicating the key of D major. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations and dynamics.

Musical score for saxophones, measures 49-52. The score is in 4/4 time and features two staves: A. Sax. Solo 1 and A. Sax. Solo 2. The key signature changes to one flat (Bb), indicating the key of D minor. The music continues with eighth and sixteenth notes, including some rests and dynamic markings.

En esta parte, los Saxofones Tenores y Barítonos llevan fragmentos del puente (compases cincuenta y dos al cincuenta y cuatro), en Sol bemol mayor (tonalidad real), mientras lo saxofones Solistas lo acompañan con dieciseisavos.

Musical score for saxophones, measures 52-54. The score is in 4/4 time and features three staves. The key signature is one flat (Bb), indicating the key of G minor. The music features sixteenth-note patterns and dynamic markings such as *f* and *mf*.

Y termina con un *trino* de Sol (tonalidad real).

Musical score for saxophones, ending with a trill. The score is in 4/4 time and features two staves. The key signature is one sharp (F#), indicating the key of D major. The music concludes with a trill on the note G4.

Se mostrará la Frase B en Do menor, que durará cuatro compases y a su vez se estará presentando en diferentes voces, al pasar a una voz diferente lo retomará de forma anacrúsica para finalizar con una *cadenza ad libitum*.

Comienza con los Saxofones Tenores y pasa a Saxofones Barítonos.

The image displays a musical score for saxophones. At the top, there are two staves for Tenor Saxophones (T. Sax. 1 and 2) and one staff for Baritone Saxophones (B. Sax. 1-2). The Tenor Saxophones play a rhythmic phrase in D minor. The Baritone Saxophones enter in the third measure with a *Soli à 2* marking and a dynamic of *f*. The score continues with a *cadenza ad libitum* section where the Tenor Saxophones are silent and the Baritone Saxophones play a melodic line.

Pasa a la voz del Saxofón Solo 1 y continúa en el Saxofón Solo 2.

The image shows two systems of musical notation for saxophone solos. The first system, starting at measure 66, features two staves for *A. Sax. Solo 1* and *A. Sax. Solo 2*. The second system, starting at measure 70, continues with the same two staves. Both systems show intricate melodic lines for the soloists, with dynamics ranging from *f* to *mf*.

Retoma Saxofón Solo 1 para terminar en calderón y seguir con *cadenza ad libitum*.

Cadencia. Una configuración melódica o armónica crea una sensación de reposo o resolución. Las cadencias suelen marcar, el final de una frase, período o de una composición completa. Sin embargo, la fuerza o la finalidad de las cadencias varía considerablemente. En todos los casos, el efecto de la cadencia deriva del contexto musical y de las convenciones asociadas a la misma.³⁶

En su sentido etimológico *cadere* (caer en latín) significa una caída. Una cadencia puede cumplir diferentes funciones:

- ✓ Conclusión
- ✓ Respiración
- ✓ Sorpresa

En este caso se utiliza la función de *sorpresa*, ya que se produce al continuar súbitamente una frase que se pensaba había llegado a una conclusión. Las cadencias crean así rupturas o paréntesis con los cambios repentinos de ideas.³⁷

³⁶ Randel, Don Michael. (2009). *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Editorial Alianza, S. A., p. 232.

³⁷ Abromont, Claude. (2005). *Teoría de la música una guía*. México: Fondo de cultura Económica, p. 113.

El compositor no escribe *una cadenza* "comúnmente" por la razón de "... permitir a los ejecutantes que usen su creatividad y darles la oportunidad de hacer una contribución personal a la obra". (A. Crepin, entrevista vía e-mail, mayo-julio de 2015).

Sólo se encuentra la indicación: *Improvisation sur les notes suivantes*. (Improvisar sobre las notas siguientes).

Improvisación: La creación de una obra musical o la forma definitiva de otra, al tiempo que se ejecuta. En la improvisación puede producirse la creación directa de la obra por el ejecutante, la reelaboración o el ajuste de una obra ya existente u otro evento.³⁸

Las improvisaciones pueden ser variantes de la melodía original con ornamentaciones más o menos desarrolladas, o bien algo totalmente distinto. En tal caso, sólo la progresión de las armonías vincula el discurso del solista al tema.

En cuanto al espíritu de las improvisaciones, varían notablemente según el instrumento, el estilo y el intérprete, pero casi siempre sigue un discurso narrativo que guía la música a un clima particular antes de terminar. Un buen narrador sabrá transmitir su emoción al público tocando con sentimiento, virtuosismo e incluso con sentido del humor, citando en ocasiones fragmentos conocidos de otras piezas famosas.³⁹

The image shows a musical score for two saxophones, labeled 'A. Sax. Solo 1' and 'A. Sax. Solo 2'. The score is written on two staves. Above the staves, there is a tempo and duration marking: '77-12 sec. en terminant sur un point a orgue'. Below the staves, there is an instruction: 'Improvisation sur les notes suivantes +/- 15 sec. en terminant sur un point d'orgue'. The music consists of a series of notes and rests, with some notes marked with 'x' above them, indicating improvisation. The score ends with a double bar line and a fermata.

Sección-Andante

Inicia esta sección con una pequeña introducción del ensamble de ocho compases para después presentar frase C en Mi bemol mayor (tonalidad real). Como se muestra en las siguientes imágenes.

³⁸Sadie, Stanley (editor) y Latham, Alison (editor adjunto). (2000). *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Madrid: Ed Akal, p. 463.

³⁹Abromont, Claude. (2005). *Teoría de la música una guía*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 222-223.

El Saxofón Solo 2 retoma la frase C para concluir esta sección, con un *ritardando* y calderón (compases ciento dos al ciento cinco).

Al finalizar esta sección hay una indicación a párrafo y *coda*, que se encuentra en el *Allegro* y *coda* compás treinta y ocho.

Sección-Coda

La obra finaliza en Sol menor (tonalidad real).

Sugerencias y comentarios

La experiencia de trabajar en dúo y con la orquesta de saxofones fue enriquecedora. El trabajar y colaborar con el ensamble engloba una atmósfera de miles de ideas y comentarios que se intercambian en opiniones para una producción musical más elaborada, que puede ir desde propuestas particulares sobre la obra hasta formas de trabajar en conjunto.

Durante mi trayectoria académica, trabajé con material de ensamble y de arreglos de diferentes compositores y estilos, pero desde hace algunos años la prioridad ha sido trabajar con material de solista y ensamble de saxofones.

Desde mi punto de vista, creo que es importante para el crecimiento general de un músico, el conocer y desarrollarse en todos los aspectos y campos que le sean posibles en el ámbito musical, así como el adquirir conocimientos teóricos y técnicos que le ayuden a profundizar y mejorar en su carrera profesional.

El incorporar una obra escrita originalmente para solista y ensamble de orquesta, no es un requisito, sin embargo amplía el marco de conocimiento dando pauta a establecer una mejor experiencia al momento de trabajar con un ensamble de orquesta, lo cual nos ha motivado a mí y a compañeros contemporáneos saxofonistas, buscamos a mi generación a tocar con diferentes tipos de ensambles.

Partitura

Alain Crepin

Divertimento pour 2 saxophones et ensemble de saxophones ou piano

Éditions Robert Martin 2005, France.

CONCLUSIONES

Como consecuencia al trabajo de investigación que realicé para el presente texto, destaco que ha sido de suma importancia el conocer y profundizar sobre los orígenes, la historia, la época y todas las influencias que marcan la circunstancia de creación de una obra musical, para que así el interprete adquiriera un amplio criterio de la obra y pueda darle vida a la vez que contextualice y sensibilice su interpretación, más allá de la correcta ejecución de las notas.

Por ende, el trabajo del compositor sobre cada obra se convierte en un campo de conocimientos que no sólo permita la comprensión de piezas musicales en específico, sino que también pueda funcionar como incluyente y de referencias amplias a obras cercanas en años, lugares, compositores e influencias.

Más allá de sólo resolver complejidades técnicas y pasajes difíciles, creo que es primordial mantener un equilibrio y un balance entre el conocimiento técnico musical, que de por sí conlleva un grado de complejidad y el conocimiento intelectual de la obra, lo cual nos sirve para ampliar nuestro campo de producción interpretativa de una manera exhaustiva y a la vez comprensiva. Tal es el caso de la obra de *Ryo Noda*, que más allá de las complejidades técnicas es indispensable entender y adentrarnos en el alma de la composición, de sus orígenes e influencias, para comprenderla y penetrar de forma más intensa al momento de interpretarla.

Por otro lado, la creación de música para saxofón se desarrolla a pasos grandes en diferentes lugares, ciudades y países. Al finalizar este trabajo comprendí la importancia y valor de la música mexicana para saxofón dada hacia el ejecutante y hacia el compositor, percibiendo que la creación de una obra requiere un mayor entendimiento teórico e intelectual, a la vez que práctico y funcional, por lo cual el beneficio es para ambas.

A lo largo de la investigación, pude observar que en México las obras para saxofón ofrecen un amplio rango de nivel técnico, pues al mismo tiempo que se pueden ejecutar desde un nivel básico, nos pueden llevar a incursionar en niveles más complejos.

En la elaboración del trabajo y por mi experiencia personal a través de los años, he podido percatarme que las obras mexicanas para saxofón necesitan más difusión, así como saxofonistas interesados en su interpretación. Hay cantidad de obras para saxofón con diferentes opciones en ensambles que sin duda alguna pueden ser una potencia importante a nivel local, nacional e internacional, esto da aliento y ánimo a los alumnos para involucrar el repertorio existente dentro de su carrera profesional.

BIBLIOGRAFIA

Abromont, Claude. (2005). *Teoría de la música una guía*. México: Fondo de cultura Económica.

Benítez Alonso, Roberto. (2003) *Saxofón Guía Metodológica*. México: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Tlaxcala.

Brymer, Jack. (SUMMER, 2001). Saxophone Repertoire Series Darius Milhaud's Scaramouche. *Clarinet and Saxophone*. Volumen 26 No. 2.

Camino, Francisco. (2002). *Barroco historia, compositores, obras, formas musicales, discografías e intérpretes de la música barroca*. Barcelona: Editorial Ollero & Ramos.

Chautemps, Jean Louis; Kientzy, Daniel; Londeix, Jean Marie. (1987). *El saxofón*. Paris: Éditions Jean-Claude Lattès.

Londeix, Jean-Marie. (1971). *125 ans de musique for saxophone*. Paris: Ed. Alphon Leduc.

_____ (2000). *El Saxofón ameno*. Trad, de Manuel Mijan. París: Henry Lemoine.

_____ (2003). *A Comprehensive Guide to the Saxophone Repertoire: 1844-2003*. NJ: Cherry Hill.

López, Omar. (2009). *El Saxofón en México, Guía para compositores y ejecutantes*. México: Inédito.

Machlis, Joseph. (1975) *Introducción a la Música contemporánea*. Buenos Aires: Ediciones Marymar.

Randel, Don Michael. (1984). *Diccionario Harvard de Música*. México: Editorial Diana.

Randel, Don Michael. (2009). *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Editorial Alianza, S.A.,

Sadie, Stanley (editor) y Latham, Alison (editor adjunto). (2000). *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Madrid: Ed Akal.

Suárez Urtubey, Pola. (2007). *Historia de la música*. Buenos Aires: Editorial Caridad.

Vignal, Marc. (2001), *Diccionario de la Música*. Archidona. Ciudad: Ediciones ALJIBE.

Webster J. (1974). *Towards a History of Viennese Chamber Music in the Early Classical Period*, *JAMS* 27.

Zamacois, Joaquín. (1960). *Curso de formas musicales*. Barcelona: Ed. Labor S. A.

Tesis

Palma Torres, Gregorio. (2013). Tesis de Licenciatura. *El vibrato en el saxofón clásico de la escuela francesa de Marcel Mule*. México. Escuela Nacional de Música.

Entrevistas

Calleja, Jorge (Compositor), comunicación personal, mayo de 2015, Ciudad de México.

Contreras, Jimena (Compositora), entrevista personal, marzo de 2015.

Crepin, Alain (Compositor-Saxofonista), entrevista vía e-mail (alaincrepin@yahoo.fr), mayo-julio de 2015.

Londeix, Jean-Marie (Saxofonista), entrevista vía e-mail (j-mlondeix33@wanadoo.fr), noviembre de 2015.

Fuentes electrónicas

<http://www.adolphesax.com/index.php/articulos-sp-1223929572/914-pierre-max-dubois> (Octubre 7 de 2015).

<http://www.alaincrepin.be/> (17 de Agosto de 2015).

Bunte, James. (2010). *A player's guide to the Music of Ryo Noda: Performance and Preparation of Improvisation I and Mai*. Tesis de Doctorado. Cincinnati: . University of Cincinnati. Recuperado el Abril de 2015, de https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/ucin1282578051/inline

<http://dinant2014.adolphesax.com/el-concurson/el-jurado/2878-president-of-the-jury-alain-crepin-belgique> (Mayo de 2015).

<http://www.jimenacontreras.com/> (Junio de 2015).

Fuentes audio-visuales

La Batalla de los Dioses: Historia de Hades (documental). History Channel. Discovery Channel. DiscoveryMx Documentales TV-rip. Fecha: 22 de julio de 2012. Duración: 44:48 minutos. 22 de julio de 2012. 44:48 minutos. Recuperado en agosto de 2015, de http://www.dailymotion.com/video/xr5wyf_history-la-batalla-de-los-dioses-05-hades_tech

Kobayashi, Marie; Delangle, Claude y Geoffroy, Jean. *Japanese Love songs*. CD. Paris. "La Muse en Circuit". 2008. Duración: 01:22:01.

Rousseau, Eugène; Orchestre de Chambre Paul Kuentz, Paul Kuentz. *Saxophone Concertos Ibert, Jacques; Glazunov, Alexander; Villa-Lobos, Heitor; Dubois, Pierre Max*. CD. Paris. Hamburg. Polydor International GmbH, Hamburg, PolyGram company. 1972. Duración: 54' 17.