



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE MÚSICA**



**CONFLUENCIA ACTUAL DE  
TRADICIONES EN EL REPERTORIO  
PARA SAXOFÓN EN LA FaM**

Piezas de Steven Galante, Francisco Romero,  
Russell Peterson, Jacob ter Veldhuis,  
Marc Mellits e Isaac Gutiérrez

NOTAS AL PROGRAMA PARA OBTENER  
EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN MÚSICA  
INSTRUMENTISTA SAXOFÓN

PRESENTA:

JASON CHÁVEZ OCHOA

ASESORES:

FRANCISCO ROMERO LÓPEZ  
ROBERTO BENÍTEZ ALONSO

CIUDAD DE MÉXICO, 2019



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 esta 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.



# ÍNDICE

<b>PROGRAMA.....</b>	<b>1</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>2</b>
<b>1.- TRADICIONES .....</b>	<b>4</b>
1.1.- MÚSICA ADSCRITA A LA TRADICIÓN DE BELLAS ARTES (MATBA).....	5
1.2.- MÚSICA ADSCRITA A LA TRADICIÓN COMERCIO INDUSTRIAL (MATCI)...	6
1.3.- MÚSICA ADSCRITA A LA TRADICIÓN ETNO-REGIONAL (MATER) .....	6
1.4.- AMALGAMA DE TRADICIONES.....	7
<b>2.- SAXSOUNDS III: DIMINISHING RETURNS (1978).....</b>	<b>9</b>
2.1.- STEVEN GALANTE.....	9
2.2.- LA SERIE SAXSOUNDS.....	10
2.2.1.- <i>Saxsounds I: Sealed with a Kiss (1974)</i> .....	11
2.2.2.- <i>Saxsounds II: Cry Baby (1976)</i> .....	11
2.2.3.- <i>Saxsounds III: Diminishing Returns (1978)</i> .....	12
2.2.4.- <i>Saxsounds IV: Haiku (2016)</i> .....	13
2.2.5.- <i>Saxsounds V: Rewind (2015)</i> .....	14
2.3.- ANÁLISIS <i>SAXSOUNDS III: DIMINISHING RETURNS</i> .....	14
2.4.- SUGERENCIAS TÉCNICAS.....	19
2.5.- RECOMENDACIONES DE ESTUDIO. ....	22
<b>3.- ESTUDIO NO. 4 DE JAZZ (1993).....</b>	<b>23</b>
3.1.- FRANCISCO ROMERO.....	25
3.2.- ANÁLISIS .....	26
3.3.- RECOMENDACIONES DE ESTUDIO. ....	28
<b>4.- CONCERTINO FOR ALTO SAXOPHONE AND BAND (1999).....</b>	<b>29</b>
4.1.- RUSSELL PETERSON .....	29
4.2.- ANÁLISIS .....	31
4.3.- SUGERENCIAS TÉCNICAS.....	33
<b>5.- BILLIE (1998) .....</b>	<b>37</b>
5.1.- JACOB TER VELDHUIS.....	37
5.2.- ANÁLISIS .....	38
5.3.- SUGERENCIAS TÉCNICAS.....	44
5.4.- RECOMENDACIONES DE ESTUDIO .....	46

<b>6.- REVOLUTION (2012)</b> .....	<b>47</b>
6.1.- MARC MELLITS.....	48
6.2.- ANÁLISIS .....	50
6.2.1.- <i>Groove Canon</i> .....	50
6.2.2.- <i>Mara's Toys</i> .....	52
6.2.3.- <i>December 1989</i> .....	53
6.2.4.- <i>Groove Machine</i> .....	55
6.3.- SUGERENCIAS TÉCNICAS.....	60
6.4.- RECOMENDACIONES DE ESTUDIO. ....	61
<b>7.- APORÍAS (2017)</b> .....	<b>62</b>
7.1.- ISAAC GUTIÉRREZ VALERO .....	62
7.2.- ANÁLISIS .....	64
7.3.- SUGERENCIAS TÉCNICAS.....	65
7.4.- RECOMENDACIONES DE ESTUDIO .....	67
<b>7.- CONCLUSIONES</b> .....	<b>68</b>
<b>ANEXO</b> .....	<b>69</b>
NOMENCLATURA PARA LAS LLAVES DEL SAXOFÓN.....	69
DIGITACIONES DE RUSSELL PETERSON EN EL REGISTRO SOBREGUDO PARA SAXOFÓN ALTO. ....	70
DIGITACIONES DE NOBUYA SUGAWA EN EL REGISTRO SOBREGUDO PARA SAXOFÓN ALTO. ....	71
<b>TABLA DE ILUSTRACIONES</b> .....	<b>74</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>75</b>

## Programa

<b><i>Saxsounds III (Diminishing Returns),</i></b> <b>Dueto de saxofones altos</b>	Steven Galante (n.1933) 7'
<b><i>Revolution,</i></b> <b>Cuarteto de saxofones (S, A, T, B)</b>	Marc Mellits (n.1966) 18'
<i>I: Groove Canon</i>	
<i>II: Mara's Toys</i>	
<i>III: December 1989</i>	
<i>IV: Groove Machine</i>	
<b>Billie,</b> <b>Saxofón alto y pista</b>	Jacob ter Veldhuis (n.1951) 11'12''
<b>Estudio No. 4 de Jazz,</b> <b>Saxofón alto y piano</b>	Francisco Romero (n.1961) 5'40''
<b><i>Concertino for Alto Saxophone and Band,</i></b> <b>Reducción para saxofón alto y piano</b>	Russell Peterson (n.1969) 6'24''
<b>Aporías,</b> <b>Saxofón alto, piano, bajo eléctrico y percusiones</b>	Isaac Gutiérrez Valero (n.1989) 11'40''

Duración total del programa 59'56''

## **Introducción**

Este trabajo se orienta a la descripción de los aspectos estéticos, biográficos, contextuales y ofrece soluciones técnicas de interpretación de las piezas para saxofón seleccionadas que, según mi propia experiencia como instrumentista, resultan ser las que aportan la mayor eficacia para su ejecución. En todos los casos, esta exploración procura principalmente reconocer y recuperar las estrategias que los mismos compositores utilizan para sintetizar los elementos que incorporan de las diferentes tradiciones de la música para saxofón. Los compositores seleccionados, para este programa, se distinguen por crear un repertorio en el que se funden la tradición académica con la música afroamericana.

Con el fin de no dejar totalmente al ámbito de la especulación personal los criterios sobre los conflictos y diferencias que existen entre las distintas tradiciones musicales, me he permitido anteceder esta exploración con una breve y, hasta cierto sentido, esquemática exposición de las características generales, afinidades y diferencias que existen entre las distintas tradiciones musicales que incorporan el repertorio para saxofón. Esto es, dar visibilidad tanto a los elementos generales que dan identidad a los diferentes campos, como al conflicto estructural que se desprende por el ejercicio de imponer el arbitrario de la visión legítima del repertorio para saxofón.

Debo aclarar que estas notas preliminares no pretenden ser una investigación minuciosa de las distintas tradiciones en las que se inserta el saxofón, ni una indagación empírica del ámbito disposicional de los agentes sociales que participan en cada campo. Para el caso, este acercamiento se sitúa en el ámbito descriptivo, de la experiencia personal, y de la observación que, a lo largo de varios años, he podido constatar sobre el examen de los orígenes y orientaciones del repertorio musical que se expone y ofrece a la interpretación de los alumnos del área de saxofón.

Todas las obras elegidas se ubican en un periodo de casi cincuenta años, que va desde 1978 hasta 2017. Aquí se muestra un listado de las obras seleccionadas en orden cronológico:

- *Saxsounds III (Diminishing Returns)* (1978), Steven Galante (n.1933, Estados Unidos).
- Estudio No. 4 de Jazz (1988), Francisco Romero López (n. 1961, México).
- *Concertino for Alto Saxophone and Band* (1999), Russell Peterson (n. 1969, Estados Unidos).
- Billie (2003), Jacob Ter Veldhuis (n. 1951, Holanda).
- *Revolution* (2012), Marc Mellits (n. 1966, Estados Unidos).
- Aporías (2017), Isaac Gutiérrez Valero (n. 1989, México).

El saxofón es un instrumento relativamente reciente, creado por Adolphe Sax en 1840. Se trata de un instrumento cuya gran flexibilidad tímbrica se ha adoptado con facilidad a diversas corrientes musicales de la tradición popular, comercial y académica. El repertorio para saxofón de finales del siglo XX, e inicios del XXI, se nutre de estos distintos campos y de sus diferentes orientaciones técnicas y estéticas.

Algunos instrumentistas destacados que han promovido el acopio y difusión del repertorio para saxofón, gracias a su dominio en el instrumento, así como a su insistencia en promover la producción de obras entre los compositores reconocidos en el medio, han sido Marcel Mule, Jean-Marie Londeix y Sigurd Rascher. Este trabajo de recuperación y promoción del repertorio para saxofón, que se caracteriza por crear una amalgama entre la música académica y el *jazz*, es una labor encomiable que, desde mi perspectiva, debería fomentarse entre la comunidad académica de profesores y alumnos del área.



## 1.- Tradiciones

Al establecer lo que debería ser una visión legítima del repertorio de saxofón, se ha impuesto un arbitrario cultural dentro del ámbito académico. Por lo tanto, es necesario explicar sus orientaciones prácticas y estéticas, así como el conflicto que existe dentro y entre campos<sup>1</sup> musicales. Objetivar el conflicto, hacerlo visible, permite hacer consciencia de las imposiciones veladas y reducir el nivel de violencia simbólica<sup>2</sup> que incorpora la comunidad de alumnos de saxofón en el ejercicio de deliberar por la elección de un repertorio pertinente al instrumento en el espacio de la música académica.

Cada tradición<sup>3</sup> (recuperación selectiva del pasado), tiene sus propias disposiciones cognitivas, éticas y estéticas, que orientan perfiles específicos de música y músicos. Existen tres tradiciones principales, o procesos de construcción de tradiciones musicales, que sería pertinente explicitar brevemente.

---

<sup>1</sup> La noción de *campo* es una categoría que deriva del constructo-teórico de Pierre Bourdieu y que, conjuntamente con la noción de *habitus* y *capital*, conforman el cuerpo teórico central de toda su obra. Véase: Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loïc, *Respuestas: por una antropología reflexiva*, Grijalbo, México, 1995, pp. 63-78. También: Bourdieu, P., *Campo del poder y campo intelectual*, Anagrama, Barcelona, 1983.

<sup>2</sup> La noción de *violencia simbólica* alude aquí a la violencia que ya está inscrita en la significación de las cosas, en este caso en el repertorio para saxofón, pero que se diluye por efecto de la distancia entre los campos y el tiempo. Véase: Bourdieu, Pierre, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, 2ª edic, Anagrama, Barcelona, pp. 172-3, y Bourdieu, Pierre, *Las estrategias de la reproducción social*, Siglo XXI, Argentina, 2011, pp. 208-9.

<sup>3</sup> El contenido de la noción de tradición, que aquí utilizo, está orientado por la significación que Raymond Williams le asignara en: Williams, Raymond, *Marxismo y Literatura*, tr. Pablo di Masso, Ed. Península, col. Homo Sociologicus, N°. 21, Barcelona España, 1980, pp. 137-138.

## 1.1.- Música adscrita a la tradición de bellas artes (MATBA)<sup>4</sup>

Este espacio social de la música se funda y toma sus principios de la estética tradicional de Immanuel Kant, explicada ampliamente en su *Crítica del Juicio*.<sup>5</sup>

El fundamento básico kantiano, de separación entre lo bello y lo sublime, descansa en el principio fundamental de privilegiar la *forma* sobre la *función*. Primacía de las *formas* y las *maneras* sobre las *sustancias* y las *funciones*. Destacar y distinguir las obras por tanto dan prioridad a cómo se dice, antes que a lo que se dice. Un arte fundado en la supremacía de las maneras de significar antes que en la función de lo que se dice. En este sentido, un arte que, en lo general, se desprende y separa de los conflictos sociales, sexuales y del gusto de necesidad.

Hay que aclarar que, como afirma Raymond Williams, ninguna práctica de significación puede eludir, se sepa o no, la función de simbolizar algo.<sup>6</sup>

Por su ámbito de especialidad y distinción, la tradición artística se orienta al ámbito de la producción y consumo restringidos. Dicho de otra manera, a un mercado de consumo especializado o, diría también Bourdieu, de auto-consumo.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> El título de *Música Adscrita a la Tradición de las Bellas Artes (MATBA)*, es una nominación que se desprende de la tesis de maestría de Francisco Romero, y hace referencia al campo artístico en clara separación del campo de la música comercial y etno-regional. Véase: Romero L., Francisco J., *Dimensión socio-política de la música contemporánea adscrita a la tradición de las Bellas Artes en la ciudad de México 1994-2005*, tesis de Maestría, UNAM FCPyS, México, 2007, pp. 2-3.

<sup>5</sup> Véase: «Primera parte de la Crítica del Juicio», en Kant, Manuel, *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del Juicio.*, Editorial Porrúa, 9ª ed., México, 2007, pp. 251-500

<sup>6</sup> Véase: Williams, Raymond, *Marxismo y Literatura...* *Op. cit.*, pp. 174-81.

<sup>7</sup> El campo de la producción restringida, según afirma Bourdieu, produce bienes simbólicos objetivamente destinados a un público de productores de bienes simbólicos que producen, también ellos, para productores de bienes simbólicos. Véase: Bourdieu, P., *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Siglo XXI Editores, Argentina, 2010, p. 90.

## 1.2.- Música adscrita a la tradición comercio industrial (MATCI) <sup>8</sup>

Esta tradición musical se funda en los valores contrarios a la estética del campo artístico. Privilegia las *sustancias* y las *funciones* sobre las *formas* y las *maneras*. Esto es que prioriza lo que se dice antes que el cómo se dice. A pesar de que utiliza la noción de arte y artista, esta significación se orienta al mundo del mercado y de los grandes consumos. Se vincula al campo de la gran producción simbólica.<sup>9</sup> Una producción musical que se orienta desde las presiones y orientaciones de sus audiencias masivas y el poder de sus mercados.

## 1.3.- Música adscrita a la tradición etno-regional (MATER) <sup>10</sup>

A mi entender, el nivel de violencia se minimiza en esta tradición, cuyo campo rechaza la frivolidad comercial y, a la vez, la discriminación kantiana. Su repertorio es complejo, con un juego armónico y tímbrico alterno al mundo de las competencias del campo comercio-industrial. Aspira a un público más amplio, aunque no siempre lo consigue debido a las complejidades estructurales y su rechazo a la frivolidad. Según afirma Bourdieu: *no está inculcado ni legitimado por el sistema de enseñanza ni constituye el objeto de sanciones simbólicas, positivas o negativas... a las cuales están siempre expuestas la competencia o la incompetencia en el dominio de la cultura legítima.*<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Esta denominación, también es una categoría que se desprende del análisis de Francisco Romero y que se utiliza con frecuencia en sus cursos de Sociología de la Música.

<sup>9</sup> El campo de la gran producción simbólica, según Bourdieu, produce bienes destinados a no productores (“el gran público”) que puede pertenecer a las fracciones no intelectuales de la clase dominante o a otras clases sociales. Su producción está subordinada en relación con los poseedores de los instrumentos de producción y de difusión. Obedece a la competencia por la conquista del mercado. El público determina sus elecciones técnicas y estéticas. Bourdieu, P., *El sentido social del gusto...*, p. 90.

<sup>10</sup> En algún tiempo, Francisco Romero denominó este campo como *Música adscrita a la tradición popular*, pero con el tiempo, ha optado la noción de *etno-regional* antes que *popular*.

<sup>11</sup> Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto*, México D.F., Siglo XXI Editores, Alicia B. Gutiérrez (trad.), 2015, pp. 124-125.

#### 1.4.- Amalgama de tradiciones

El repertorio escogido se caracteriza por encontrarse en la zona de contacto entre las tradiciones de las Bellas Artes y Etno-regional (MATBA y MATER respectivamente). Esta franja, a mi entender, incorpora elementos con valor técnico y estilístico de ambas tradiciones. Por tanto, construye una amalgama entre la *forma* y la *función*. No descuida las *maneras*, pero, al mismo tiempo, aspira a una comunicación sensorial de audiencias mayores sin llegar a las grandes masas. El objetivo de esta unión es diluir el nivel de violencia de ambos campos. Diluirlo a través de un repertorio que no se muestra particularmente hostil a ninguno de sus extremos.

La amalgama es posible porque existe un acuerdo tácito e implícito en el cual los dos campos orientan su interés al ejercicio de comunicar, aunque la tradición de la MATBA lo reduzca. A ambas tradiciones les importan las *formas* y las *maneras*, pero en diferente grado. La franja entre la MATER y la MATBA es el lugar donde ocurre el intercambio de bienes simbólicos que permite que las dos tradiciones existan y cohabiten.

En este espacio de contacto, la tradición canónica del campo artístico, debe dar oportunidad al ámbito expresivo de las afecciones sin necesidad de caer en el terreno de la frivolidad. Igualmente, debe reconocer que la tradición Etno-regional del saxofón ha aportado muchísimo en cuestión de técnicas y estilo. Por su parte, la tradición etno-regional debe reconocer el carácter y el rigor del campo artístico como una ventaja ante las marcadas dificultades técnicas de la música de *Jazz*.

La violencia simbólica estructural que la MATBA ha ejercido al área del saxofón, a pesar de ser un instrumento reconocido en el plan curricular institucionalizado, puede observarse en el carente repertorio de obras orquestales en las que participa el instrumento, ya sea como parte de un ensamble o como solista, y el reducido número de egresados de saxofón de la FaM, comparado con otras carreras que oferta la institución como en el caso de la carrera de piano.

Es importante dar visibilidad a la violencia simbólica ejercida por las distintas tradiciones para, en plena consciencia del fenómeno, crear estrategias para contrarrestarla o minimizar los efectos, muchas veces negativos, de la violencia simbólica inscrita en el repertorio musical del saxofón.

## **2.- *Saxsounds III: Diminishing Returns* (1978)**

### **2.1.- Steven Galante**

Steven Galante (1953) es licenciado en teoría y composición por la *Northern Illinois University*, cuenta también con una maestría como saxofonista por la Universidad de Michigan, es un ejecutante consumado en los instrumentos de aliento madera.<sup>12</sup>

En Michigan fundó el ensamble de música de cámara *Improvisation*.<sup>13</sup> Como músico independiente ha trabajado tocando instrumentos pertenecientes a la familia de alientos madera en orquestas y espectáculos de Broadway.<sup>14</sup>

En la universidad, Galante no aspiraba a componer, pero el ambiente generado por Larry Livingston, director de orquesta y compositor en la *Northern Illinois*, alentó a Galante a liberar su creatividad y conocer sus capacidades.<sup>15</sup> Cabe mencionar que a inicios de los años 70 existió un auge por la experimentación, que llevó a Galante por el camino de la composición.<sup>16</sup> Otros de sus maestros han sido los compositores Jan Bach, Russell Peck, William Bolcom, William Albright y los saxofonistas Randy Misamore y Donald Sinta.<sup>17</sup> Cabe señalar que sus actividades no sólo se han limitado a componer o a tocar diversos instrumentos sino que también ha desarrollado una actividad académica como maestro en *Concordia College in River Forest, Illinois*.<sup>18</sup>

---

<sup>12</sup> Hunter, Laura, «Exploring the Concert Saxophone Repertoire: The Saxophone Music of Steven Galante», en revista: *Saxophone Journal*, volumen 14, número 2, Saxophone Journal Inc., Medfield, Massachusetts, Septiembre-Octubre, 1989, pp. 22-26. La traducción es responsabilidad del que suscribe.

<sup>13</sup> *Ídem*.

<sup>14</sup> *Ídem*.

<sup>15</sup> *Ídem*.

<sup>16</sup> *Ídem*.

<sup>17</sup> Bailey, Walter B., “Steven Galante”, en folleto de disco: *Duo Vivo*, interpretado por: Laura Hunter & Brian Conelly, *Crystal Records, Inc.*, Washington, 1989. La traducción es responsabilidad del que suscribe.

<sup>18</sup> Galante, Steven, *Saxsounds III: Diminishing Returns*, Encore Publications, Michigan, 1988.

## 2.2.- La serie *Saxsounds*

Esta sección pretende dar a conocer la serie *Saxsounds*. En el artículo publicado por Laura Hunter en *The Saxophone Journal*<sup>19</sup> se incluyen datos biográficos del autor, una descripción de las primeras tres piezas de la serie *Saxsounds* (*Sealed With a Kiss*, *Cry Baby*, y *Diminishing Returns*) y otra descripción de *Shu Gath Manna*. La actividad compositiva de Galante no se detuvo ahí, y ahora podemos encontrar nuevas obras en su sitio web<sup>20</sup>, como: *Capricorn*, *The Cusp of Libra*, *The Pawn*, *Straight On Till Morning*, *Saxsouds IV (Haiku)* y *Saxsounds V (Rewind)*.<sup>21</sup> Ahora sabemos que son cinco las piezas que integran la serie *Saxsounds*, pero ¿qué es lo que tienen en común?

“The SAXSOUNDS series all have one thing in common. All of the sounds originate from saxophones. Sometimes electronically processed to varying degrees but all are 100% saxophone. That's why The Pawn is not part of the series - it has piano in it.”<sup>22</sup>

La serie *Saxsounds* se caracteriza por el uso de recursos no tradicionales en el saxofón o técnicas extendidas, por ejemplo: *Saxsounds I: Sealed With a Kiss*, una composición creada únicamente con técnicas extendidas.<sup>23</sup> Por su parte, *Cry Baby*, *Diminishing Returns*, *Haiku* y *Rewind*, mezclan sonidos tradicionales de saxofón con técnicas extendidas. Estas piezas exploran las capacidades sonoras del saxofón, además permiten nuevas formas de expresión. El saxofón, por su estructura de metal y lengüeta de madera, puede llegar a ser descrito como un híbrido entre un viento metal y un viento madera. Galante amplía este espectro y en algunos momentos los

---

<sup>19</sup> Hunter, L., *op. cit.*, pp. 22-26.

<sup>20</sup> «Recent Music Composed by Steven Galante», en sitio web del compositor: <http://www.galanteharp.com/steve/>, s.f., (acceso: 25 de enero de 2019).

<sup>21</sup> *Ídem*.

<sup>22</sup> Correo electrónico con Steven Galante, 12 de marzo de 2017.

<sup>23</sup> Hunter, L., *op. cit.*, pp. 22-26.

sonidos que plasma en sus composiciones son híbridos entre el saxofón y el instrumentista.<sup>24</sup>

### 2.2.1.- *Saxsounds I: Sealed with a Kiss* (1974)

Ésta es la primera pieza de la serie *Saxsounds*, escrita después de que Galante escuchara “5 situations for 4 saxophones” de Frank McCarty. Obra que se caracteriza por el uso improvisado de técnicas extendidas en el saxofón.<sup>25</sup> *Sealed With a Kiss*, es una composición para cuarteto de saxofones en la que en ningún momento se utiliza la notación tradicional, usa solamente técnicas extendidas. Para esto, Galante tuvo que desarrollar nuevas formas de escritura.<sup>26</sup> La estructura de la pieza está basada en la forma tradicional de la fuga. Las técnicas que utiliza son sonidos sin boquilla, besos, multifónicos, presionar la caña con los dientes, risas, etc.<sup>27</sup> Debido a que algunos de los efectos utilizados carecen de intensidad sonora, se recomienda para su correcta interpretación que sean múltiples cuartetos de saxofón, con por lo menos tres saxofonistas por atril, o amplificar a un solo cuarteto de saxofones con un micrófono y monitor por cada instrumentista. Las bocinas deberán estar ubicadas alrededor del público.<sup>28</sup> Para tener una referencia clara, *Sealed With a Kiss* se puede escuchar en la página de Steven Galante en una grabación de 1978.<sup>29</sup>

### 2.2.2.- *Saxsounds II: Cry Baby* (1976)

Al principio de la pieza, Galante advierte que tomar muy enserio esta pieza puede resultar muy complejo.<sup>30</sup> *Cry Baby* se mueve fácilmente desde una imitación de un

---

<sup>24</sup> *Ídem.*

<sup>25</sup> *Ídem.*

<sup>26</sup> *Ídem.*

<sup>27</sup> *Ídem.*

<sup>28</sup> *Ídem.*

<sup>29</sup> «Recent Music Composed by Steven Galante», *op. cit.*

<sup>30</sup> Hunter, L., *op. cit.*, pp. 22-26.



solo de percusión, pasando por un *blues*, hasta llegar a evocar el canto tántrico de monjes.<sup>31</sup> Incluye numerosas técnicas extendidas y formas de escritura poco usuales, como: una nueva clave (que indica tocar solamente con la boquilla), gruñidos, *tss*, golpes con el pie, aplausos, entre otros.<sup>32</sup>

### 2.2.3.- *Saxsounds III: Diminishing Returns* (1978)

El auge por la experimentación y el desarrollo de nuevas tecnologías, son estímulo para la composición de esta pieza. En ese entonces, Galante se había graduado de la Universidad de Michigan, donde estudió composición con William Bolcom y saxofón con Donald Sinta, maestros que lo motivaron a hacer una síntesis de sus intereses, a saber, el saxofón y la composición.<sup>33</sup> *Saxsounds III* es una pieza para dos saxofones altos y *delay* electrónico, y es probablemente la pieza más interpretada de Steven Galante. Fue dedicada a Larry Teal. Galante ha narrado que un estudiante dejó un *Echoplex*<sup>34</sup> en el estudio de Donald Sinta y que algunos jugaban con él por la noche. *Diminishing Returns* nació de esa experiencia.<sup>35</sup> En esta pieza se utilizan efectos de aire y vocalización. Los saxofones necesitan de un micrófono para que la audiencia pueda percibir los efectos o técnicas extendidas. *Saxsounds III* se caracteriza por un *ostinato* rítmico que se intercambia entre los saxofones. Cuando uno expone un *solo* el otro hace el *ostinato*. El *solo* del saxofón I es algo más controlado, con orientación clásica. En cambio, el *solo* del saxofón II, al ser una improvisación frenética, es más visceral.

---

<sup>31</sup> *Ídem.*

<sup>32</sup> *Ídem.*

<sup>33</sup> *Ídem.*

<sup>34</sup> El *Echoplex* funciona grabando el sonido en una cinta magnética, el cual, reproducido posteriormente en reversa, generando un efecto repetitivo o de eco.

<sup>35</sup> Galante, Steven, «Saxsounds III: Diminishing Returns», en folleto de disco: *Duo Sax: Music for Two Saxophones*, interpretado por: Michael Duke, Saxophone Classics, London, 2012.

#### 2.2.4.- *Saxsounds IV: Haiku* (2016)

Esta composición es la única de la serie que se divide en tres partes: *Lucid Dreams Awake*, *Dancing is the Moonlight Man*, *Homage to the Past*.<sup>36</sup> La pieza está basada en un tipo de poesía japonesa de la cual toma su nombre, el *Haiku*. *Saxsounds IV* puede ser escuchada en formato MIDI, en su página web.<sup>37</sup> Para entender esta obra es necesario saber que:

“El haiku tradicional se compone por diecisiete moras (unidades que miden el peso silábico), distribuidas en tres versos de cinco, siete y cinco moras, respectivamente, que representan una yuxtaposición de imágenes o de ideas que refieren, específicamente, una estación del año.”<sup>38</sup>

La métrica de versificación de cinco, siete y cinco sílabas es muy importante en la estructura del *Haiku*. Un análisis detallado de esta pieza revelaría aspectos relacionados a esta estructura. Por ejemplo, el título de los tres movimientos forma un *Haiku*: *Lucid Dreams Awake* (cinco sílabas), *Dancing is the Moonlight Man* (siete sílabas), *Homage to the Past* (cinco sílabas).<sup>39</sup> Si escuchamos la introducción del primer movimiento notaremos tres frases. La primera está compuesta por cinco notas, la segunda por siete y la tercera por cinco. Este tema es la base del primer y segundo movimiento.<sup>40</sup> En el inicio del segundo, encontraremos un compás de 17/8 el cual agrupa los octavos de la siguiente forma: 5+7+5.<sup>41</sup> El tema del tercer movimiento se yuxtapone en un tema diferente y, si se escucha con atención la parte superior del acompañamiento, se distinguirán intervalos desde la fundamental de

---

<sup>36</sup> «Recent Music Composed by Steven Galante», *op. cit.*

<sup>37</sup> *Ídem.*

<sup>38</sup> Hernández Esquivel, Christian E., «Haiku: tradición poética de Japón», en revista: *La colmena*, #73: <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/5573116.pdf>, Universidad Autónoma del Estado de México, Enero-Marzo 2012 (acceso: 31 de Enero de 2019).

<sup>39</sup> Steven Galante, 2017, *op. cit.*

<sup>40</sup> *Ídem.*

<sup>41</sup> *Ídem.*

quinta y séptima (5, 7, 5, 7, 5, 7...).<sup>42</sup> Así es como este patrón será mostrado de diferentes maneras a lo largo de la pieza.

*Haiku* no es una pieza sencilla de ser presentada debido a las múltiples y necesarias activaciones de los sonidos pregrabados (consta en su totalidad de sonidos de saxofón procesados).<sup>43</sup> Sólo ha sido interpretada una vez sin mucho éxito. Actualmente Galante se encuentra buscando soluciones para que la puesta en escena sea efectiva y práctica.<sup>44</sup>

### 2.2.5.- *Saxsounds V: Rewind* (2015)

Esta es una pieza escrita para saxofón alto y acompañamiento pregrabado, dedicada a la memoria de su maestro Randy Misamore.<sup>45</sup> Incluye el siguiente epígrafe: “*Life can only be understood backwards; but it must be lived forwards*” – Kierkegaard. *Saxsound V*, también puede ser escuchada en su sitio *web*.<sup>46</sup> La introducción de la pieza describe al epígrafe, los sonidos crean un efecto en reversa para después acelerarse dando una sensación de moverse en el tiempo. Entre las técnicas extendidas se emplean risas, *glissandi* y multifónicos. También contiene partes en forma de pregunta-respuesta entre el saxofón y la grabación. *Rewind* fue estrenada en octubre de 2016 y posteriormente ha tenido interpretaciones exitosas en Europa.<sup>47</sup> Galante se encuentra haciendo modificaciones en el balance del acompañamiento.<sup>48</sup>

### 2.3.- Análisis *Saxsounds III: Diminishing Returns*.

La pieza comienza con una introducción donde el saxofón I hace un bordón con figuras rítmicas de negras, en un compás de cuatro cuartos. Comienza con las notas

---

<sup>42</sup> *Ídem*.

<sup>43</sup> *Ídem*.

<sup>44</sup> *Ídem*.

<sup>45</sup> «Recent Music Composed by Steven Galante», *op. cit.*

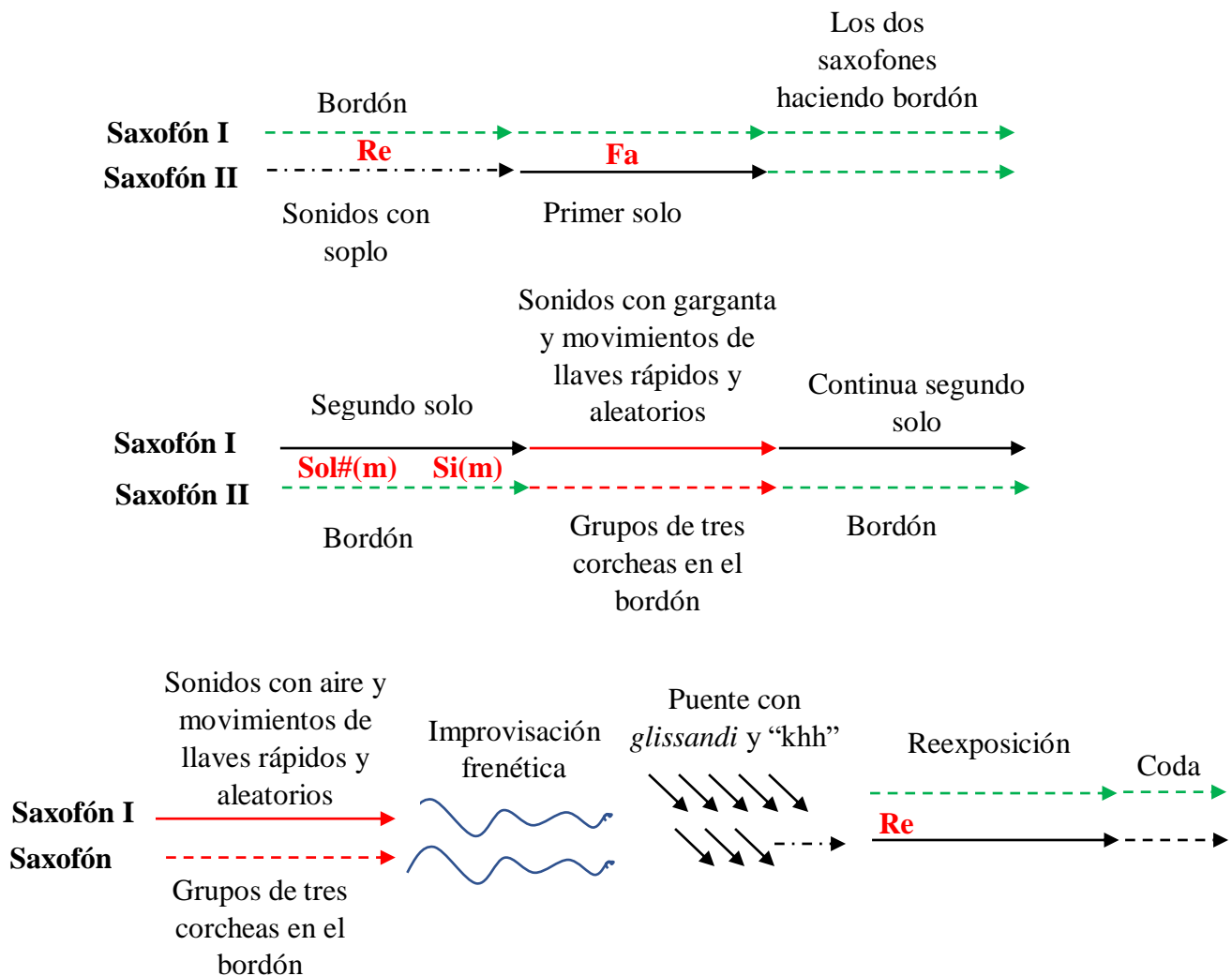
<sup>46</sup> *Ídem*.

<sup>47</sup> Galante, S., 2017, *op. cit.*

<sup>48</sup> *Ídem*.

*Re, La, Re, La*, y va moviendo la primera nota del compás, en este caso *Re*, por grado conjunto ascendente hasta llegar a *Sol*, para después regresar a *Re*. El saxofón II empieza a hacer sonidos similares a los que produce el viento para después comenzar el solo en el compás 21.<sup>49</sup> El *solo* del saxofón I, reitero, es algo más controlado con orientación clásica y el *solo* del saxofón II es algo más violento e incluye una sección improvisada.

El siguiente esquema representa la estructura de la pieza. Se recomienda consultar la partitura.



<sup>49</sup> Consultar ilustración I.

Es interesante destacar la estructura de esta pieza que gira alrededor de un acorde disminuido. A simple vista pasa desapercibido, pero si se revisan los cambios de tonalidad y las notas del bordón, se puede encontrar que el acorde disminuido está distribuido a lo largo de la pieza.

El inicio comienza con una armadura de un aparente *Re* mayor y el saxofón I toca *Re, La, Re*.

*dedicated to the memory of Larry Teal*  
**SAXSOUNDS III**  
 (Diminishing Returns)

Steven Galante

Ilustración 1: *Saxsounds III*, compás 1-8 (Galante, *Saxsounds III: Diminishing Returns*, 1988)

El segundo cambio de tonalidad es en el compás 55 donde se muestra un aparente *Fa* mayor y el saxofón alto comienza tocando *Fa, Do, Fa*.

Ilustración 2: *Saxsounds III*, compás 55-61 (Galante, *Saxsounds III: Diminishing Returns*, 1988)

El tercer cambio ocurre en el compás 105, donde se muestra un aparente *Sol#* menor (*Lab* menor) y el saxofón II toca *G#*, *D#*, *G#*.

Ilustración 3: *Saxsounds III*, compás 105-111 (Galante, *Saxsounds III: Diminishing Returns* 1988)

El cuarto cambio ocurre en el compás 174, donde se muestra la armadura de *Si* menor, y el saxofón II toca *Si*, *Fa#*.

Ilustración 4: *Saxsounds III*, compás 174-181 (Galante, *Saxsounds III: Diminishing Returns* 1988)

La última parte es la reexposición en *Re*. Siempre que ocurre un cambio de tonalidad se omite la tercera, pero la armadura y el movimiento del bordón dan una idea sobre el centro tonal de cada sección. Si al final se observan las tonalidades de cada cambio, se puede apreciar que todo gira alrededor de un acorde disminuido de *Re* con séptima (*Re*, *Fa*, *Sol#*, *Si*, *Re*).

La facilidad técnica en la conexión del registro sobreagudo, así como los matices y el fraseo en la pieza, nos indican el dominio que tiene Galante para componer piezas para saxofón. En pocas palabras, *Saxsounds III* consta de una estructura basada en un acorde disminuido, que mezcla diferentes técnicas extendidas, elementos electrónicos y una sección improvisada.

*Saxsounds III* es una pieza que se preocupa por las estructuras y el uso de nuevas tecnologías, creando un juego armónico y tímbrico alterno a lo tradicional.

## 2.4.- Sugerencias técnicas.

Algunas de las piezas tienen pasajes fáciles de conectar en el registro sobreagudo pero, si no se tiene conocimiento sobre las diversas digitaciones, podría devenir en una pieza técnicamente difícil, ese es el caso de *Saxsounds III*.

La primera sección en la que aparece el registro sobreagudo está del compás 56 al 69, en la parte del saxofón II, con un ritmo lento que permite cambiar de posiciones sin dificultad. Otra ventaja es que el matiz escrito es *fortissimo*, esto facilita su emisión. No existen ligaduras de fraseo, se recomienda por tanto atacar con aire cada nota.



Ilustración 5: *Saxsounds III*, Saxofón II, compás 55-69. (Galante, *Saxsounds III: Diminishing Returns*, 1988)

Las digitaciones que se sugieren permiten una fácil y cómoda transición entre ellas:<sup>50</sup>

**Do4:** 8va, 3, C1, C2.

**Mib4:** 8va, C1, C2, C3, C4, C5.

**Re4:** 8va, C1, C2, C3, C4.

**Bb4:** 8va, 3.

**Db4:** 8va, C1, C2, C3.

<sup>50</sup> Digitaciones consultadas en: Barrick, Christopher, *Getting Altissimo Higher, Faster*, <https://arts.unl.edu/music/saxophone/Documents/Getting%20Altissimo%20Higher%20Faster%20HANDOUT.pdf>, en: West Liberty University, s.f., (acceso: 31 de Enero de 2019).



En el último sistema de la *Ilustración 6*, también del saxofón II, podemos observar el uso del registro sobreagudo. Estos cuatro compases, del 88 al 91, se caracterizan por el uso de arpeggios de manera ascendente, que provienen de *Sol*. No existen ligaduras de fraseo, por lo que recomendamos hacer la articulación con aire. El único sobreagudo que aparece es *Sol3*. Algunas de las dificultades podrían estar relacionadas con el matiz *mezzopiano* y con la indicación que Galante señala en el compás ochenta de tocarlo con suavidad.



*Ilustración 6: Saxsounds III, Saxofón II, compás 78-91. (Galante, Saxsounds III: Diminishing Returns 1988)*

Para esta nota, se recomienda la siguiente posición:

**Sol3:** 8va, X, 4, TA.<sup>51</sup>

<sup>51</sup> *Ídem.*

Esta sección se encuentra en la parte del saxofón I, en la que utiliza un conjunto de técnicas extendidas para terminar en un *Re4* en *fortissimo*, en la que la digitación resulta simple, pero se debe hacer un *glissando* descendente. Las blancas con puntillo representan sonidos vocalizados en el saxofón con afinación aproximada, mientras que la figura aparentemente de treintaidosavos, y sin una altura específica, indica que se deben de mover los dedos azarosamente y tan rápido como sea posible. Para resolver esta sección se recomienda tener presente en la mente el sonido del *Re4* y así poder emitirlo a la vez de desarrollar flexibilidad en la embocadura para obtener un buen *glissando*.

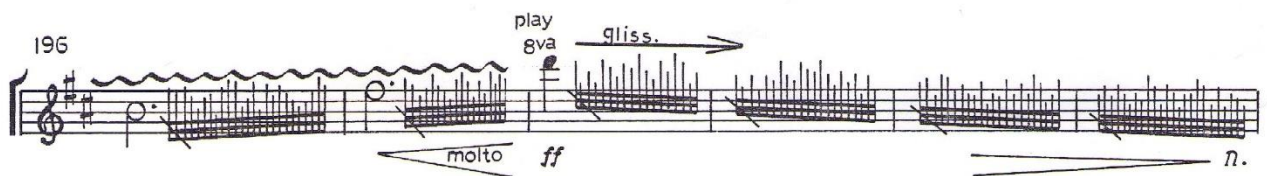


Ilustración 7: *Saxsounds III, Saxofón I, compás 196-201. (Galante, Saxsounds III: Diminishing Returns 1988)*

La posición sugerida es:

**Re4:** 8va, X.<sup>52</sup>

<sup>52</sup> *Ídem.*

Es importante que estos pasajes se estudien lentamente para asimilar las digitaciones y para tener un mayor cuidado de la afinación. También se aconseja consultar el anexo y el manual de Christopher Barrick, *Getting Altissimo Higher Faster*<sup>53</sup>, por tanto, hace recomendaciones prácticas para la producción y estudio del registro sobreagudo, centrándose principalmente en enlaces cómodos entre las diversas digitaciones y la afinación.

## 2.5.- Recomendaciones de estudio.

- Por ser una pieza que requiere medios electrónicos para su ejecución, se recomienda contar con un ingeniero de audio para evitar cualquier problema. El más común podría ser la retroalimentación en los micrófonos.
- Hacer numerosas pruebas con el equipo hasta familiarizarse con el efecto de la repetición.
- Utilizar cualquier unidad de *delay* ya sea análoga o digital, como un pedal de guitarra o una computadora, que cuente con un rango de repetición de por lo menos 200 milisegundos.<sup>54</sup>
- *Saxsounds III* es una pieza con gran número de técnicas extendidas. Algunos efectos son ejecutados únicamente con soplo o sonidos de la garganta que resultan imperceptibles. Para lograr que tengan una mayor proyección se recomienda efectuarlos manteniendo presionado *Bb* grave.<sup>55</sup>
- Se recomienda contar con el equipo de audio necesario para cubrir las necesidades acústicas de la sala de concierto.

---

<sup>53</sup> *Ídem.*

<sup>54</sup> Galante, S., 1988, *op. cit.*

<sup>55</sup> *Ídem.*

### 3.- Estudio No. 4 de Jazz (1993)

El *Estudio No. 4 de Jazz* fue pensado originalmente para saxofón, pero por cuestiones prácticas (no había muchos saxofonistas en esa época) fue estrenada para flauta y piano en 1993, en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes. Con esta propuesta se pretende rescatar la dotación original para saxofón. El estudio presenta constantes cambios de compás, improvisación, síncopas y la marcada influencia del *jazz*. Se distingue por ser una pieza con una melodía clara y una armonía compleja que requiere gran capacidad técnica e interpretativa.

Es preciso aclarar dos conceptos que servirán para comprender esta pieza: improvisación y *jazz*.

En prácticamente todas las culturas musicales existe la improvisación, aunque varía según el período y el lugar. Cada tradición con sus propias convenciones y reglas implícitas.<sup>56</sup> También difieren en diversos aspectos como la relación de transmisión escrita a oral y, si se me permite, el relativo valor social y musical asignado a la improvisación, composición y, claro está, a los músicos que las practican.<sup>57</sup> Uno de los componentes típicos de la improvisación es el riesgo. Es decir, la necesidad de tomar decisiones musicales espontáneas o intuitivas al ingresar a un territorio musical inexplorado.<sup>58</sup> La improvisación debe ser planificada, se debe de estudiar, por el contrario, puede traer resultados no deseados.

---

<sup>56</sup>Nettl, Bruno, *et al.*, «Improvisation», Ed., *Grove Music Online*, en: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013738>, 01 de Enero de 2001 (acceso: 25 de Enero de 2018). La traducción es responsabilidad del que suscribe.

<sup>57</sup> *Ídem.*

<sup>58</sup> *Ídem.*

Es difícil delimitar al *jazz*, pues consta de una extensa familia de géneros, pero, a efectos de este trabajo, se dará una descripción breve de sus características principales.

El *jazz* es una tradición musical cuyas raíces fueron introducidas y desarrolladas a principios del siglo XX por las culturas afro-americanas.<sup>59</sup> Es un estilo que se caracteriza por la improvisación, la síncopa, elementos melódicos y armónicos derivados del *blues*, estructuras formales cíclicas y ritmo flexible en el fraseo conocido como *swing*.<sup>60</sup> En el *jazz*, la improvisación es uno de los elementos fundamentales, ya que ofrece posibilidades de espontaneidad, sorpresa, experimentación y descubrimiento, sin los cuales la mayoría del *jazz* carecería de interés.<sup>61</sup> Casi todos los estilos de *jazz* dejan espacio para la improvisación y en algunas ocasiones se crea espontáneamente sin el uso de una estructura predeterminada como ocurre en el *free jazz*.<sup>62</sup> La naturaleza de la improvisación es efímera, por lo que su estudio conlleva ciertas dificultades. Así pues, la forma en que se ha preservado en el *jazz* ha sido por medio de grabaciones, que han permitido a los músicos hacer transcripciones para poder examinar y asimilar las características estilísticas.<sup>63</sup>

---

<sup>59</sup> Tucker, Mark & Jackson, Travis A., «Jazz», Ed., *Grove Music Online*, en: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045011>, 01 de Enero de 2001 (acceso: 25 de Enero de 2018). La traducción es responsabilidad del que suscribe.

<sup>60</sup> *Ídem*.

<sup>61</sup> Nettll, Bruno, *et al.*, *op. cit.*

<sup>62</sup> *Ídem*.

<sup>63</sup> *Ídem*.

### 3.1.- Francisco Romero

Francisco Romero nació en la Ciudad de México, el 26 de abril de 1961. Es compositor titulado y flautista egresado de la ENM. De 2005 a 2007, en calidad de becario, realizó estudios de sociología del arte y obtuvo el grado de *Maestro en Estudios Políticos y Sociales*, en el campo de conocimiento denominado *Cultura, Sociedad y Política*, en la línea de investigación *Dimensiones socio-políticas del Arte*, de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, con la tesis titulada *Dimensión socio-política de la Música Adscrita a la Tradición de las Bellas Artes 1994-2005*. Este trabajo mereció el reconocimiento de la Mención Honorífica. En 2010 realizó sus estudios doctorales en la misma Facultad con la tesis titulada: *La construcción social del gusto en las élites del campo artístico musical contemporáneo mexicano*.

Ha publicado diferentes artículos sobre música y teoría cultural. Resultan significativos los referentes a la *Historiografía Británica 1860-1975*, en la revista SUA-UNAM en 1991 y *La música clásica y la otra. La cultura musical dominante del período metropolitano*, en la revista Pedagogía en 1995. Es autor del artículo: «La noción de diagrama en Deleuze y sus aproximaciones a un sentido esencialista de la música», en la revista *Discurso Visual* del CENIDIAP<sup>64</sup>, publicado en 2012.<sup>65</sup> Fue investigador Titular C, de tiempo completo, en el CENIDIAP. Actualmente se desempeña como maestro de *Sociología de la Música y Seminario de Titulación* de la FaM. Entre sus composiciones destacan *Tres Canciones para Barítono y Piano*; *Abelardo*, para orquesta de percusiones; *Cuarteto de Cuerdas No. 1* y el *Allegro para Piano "Culto"*. Existe grabación de las obras aquí citadas.

---

<sup>64</sup> Centro Nacional de Investigación, Documentación e información de Artes Plásticas.

<sup>65</sup> Romero, L., Francisco, «La noción de diagrama en Deleuze y sus aproximaciones a un sentido esencialista de la música», en *Discurso Visual*, No. 20, Segunda Época (Artículo arbitrado), Mayo-Agosto de 2012, en: <http://discursovisual.net/dvweb20/entorno/entromero.htm>

### 3.2.- Análisis

El *Estudio no. 4 de jazz* es el resultado de la formación musical que tuvo Romero dentro de la Escuela Nacional de Música, ahora Facultad de Música, escuela apegada a la tradición de las bellas artes, con una mezcla de sus intereses por la música etno-regional, en este caso del *jazz*. Se puede decir que esta pieza incorpora una estética afro-mexicana que se preocupa por la estructura y que aspira a una construcción profunda en el terreno de la amalgama entre la música académica y el *jazz*.

El bajo que va realizando la mano izquierda del pianista se mueve por quintas, cuartas y grado conjunto. Movimientos usuales en la armonía del *jazz*. Como se nota en la siguiente ilustración.

**Estudio No. 4 de Jazz** (1993)  
Francisco Javier Romero L.

**Allegro**

The musical score is presented in two systems. The first system is for the Alto Saxophone, and the second system is for the Piano. Both systems show measures 1 through 4. The Alto Sax part begins with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 3/4 time signature. The first measure is marked 'libre' and contains a quarter note G4, a quarter note A-flat4, and a quarter note B-flat4. The second measure is marked 'a tempo' and contains a half note G4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note A-flat4, and a quarter note B-flat4. The fourth measure contains a quarter note G4, a quarter note A-flat4, and a quarter note B-flat4. The fifth measure contains a quarter note G4, a quarter note A-flat4, and a quarter note B-flat4. The sixth measure contains a quarter note G4, a quarter note A-flat4, and a quarter note B-flat4. The Piano part begins with a grand staff (treble and bass clefs), a key signature of three flats, and a 3/4 time signature. The first measure is marked 'p' and contains a whole rest. The second measure contains a quarter note G4, a quarter note A-flat4, and a quarter note B-flat4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note A-flat4, and a quarter note B-flat4. The fourth measure contains a quarter note G4, a quarter note A-flat4, and a quarter note B-flat4. The fifth measure contains a quarter note G4, a quarter note A-flat4, and a quarter note B-flat4. The sixth measure contains a quarter note G4, a quarter note A-flat4, and a quarter note B-flat4.

Ilustración 8: Estudio, compás 1-4 (Romero López, 1993).

Los recuadros de las siguientes dos páginas son una representación del análisis estructural de la pieza. Se recomienda consultarlos junto con la partitura.

<b>A</b> Fm Compás 1 -63		
a 1-16	a' 17-46	b 47-63 puente, el piano va solo

El saxofón improvisa en la repetición

<b>B</b> Cm Compás 64 -94	
a 64-88	b 47-68 puente el piano va solo

<b>C</b> Gb Compás 95-150	
a 95-120	b Cm 121-149 puente, solo de piano
a' 95-115	a'' 116-120 puente



<b>D</b> <b>C</b> Compás 150-171	
<b>a</b> 150-162	<b>b</b> 163-171
	<b>b'</b> <b>b''</b> improvisación          coda saxofón

### 3.3.- Recomendaciones de estudio.

- Se aconseja solfear la partitura antes de practicarla con el instrumento. Contiene constantes cambios de compás y tonalidad que sorprenderían en una primera interpretación.
- De igual manera, resulta pertinente conocer muy bien la parte del piano. Esto nos servirá para tener un mejor dominio sobre la estructura de la pieza.
- El constante cambio de compás, junto con una armonía compleja, complican aún más la improvisación, por lo que se recomienda estudiar la armonía de la pieza y los cambios de compás. Si es posible se aconseja escribir la parte del piano en un programa especializado para partituras y así poder practicar la improvisación sobre una pista.
- Como se ha mencionado antes, el *Estudio no. 4 de jazz* es una pieza compleja armónicamente y relativamente sencilla en su estructura melódica. Por lo dicho, es recomendable cuidar la parte expresiva.

#### **4.- *Concertino for Alto Saxophone and Band* (1999)**

Esta pieza fue comisionada y escrita para la *Robert Asp 6th Grade Orchestra* y estrenada en marzo de 1999 por el compositor y director Brian Cole.<sup>66</sup> El acompañamiento es sencillo por tanto fue escrito para un grupo estudiantil. La parte del saxofón es más complicada pues utiliza sobreagudos constantemente y contiene algunos pasajes que requieren de gran velocidad. Otras de las técnicas que utiliza Peterson, en el *concertino*, es el *growling* y los multifónicos.

Los *concertinos* son piezas para uno o varios instrumentos solistas, que son menos elaborados en relación con un concierto formal. Por lo general, cuentan con varios movimientos o un solo movimiento con cambios de velocidad y carácter.<sup>67</sup>

##### **4.1- Russell Peterson**

Russell Peterson (1969) es un saxofonista estadounidense de *jazz* y saxofón clásico, fagotista y compositor.<sup>68</sup> Ha estudiado en *Youngstone State University*, en el Conservatorio de *Bordeaux*, y en *Bowling Green State University*.<sup>69</sup> Algunos de sus maestros han sido Dr. James Umble, Donald Byo, Jean-Marie Londeix, Dr. Jeffery Lyman y el Dr. John Sampen.<sup>70</sup> Ha ganado numerosos concursos, incluyendo el primer premio en el concurso internacional de saxofón en Ginebra, y primer lugar en el *MTNA National Music Competition*. También ha sido solista en numerosas orquestas dentro de Estados Unidos y Europa.<sup>71</sup>

---

<sup>66</sup> Peterson, Russell, «Compositions & Arrangements», en: <http://wwwp3.cord.edu/faculty/rpeters/russ.catalog.html>, s.f., (acceso: 22 de enero de 2019).

<sup>67</sup> Hutchings, Arthur, «Concertino (ii)», *Grove*, Ed., *Music Online*, en: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000053668>, 01 de Enero de 2001 (acceso: 25 de Enero de 2019). La traducción es responsabilidad del que suscribe.

<sup>68</sup> Peterson, Russell, «Bio», en: <http://faculty.cord.edu/rpeters/russ.bio.html>, s.f., (acceso: 22 de enero de 2019). La traducción es responsabilidad del que suscribe.

<sup>69</sup> *Ídem*.

<sup>70</sup> *Ídem*.

<sup>71</sup> *Ídem*.

Russell Peterson es un músico que ha participado en diversos ensambles de música de cámara con los cuales realiza giras en Europa y Estados Unidos.<sup>72</sup> Con el cuarteto de jazz *The Hard-Bop Quartet*, ha grabado el CD *Don't Step on Your Neck*, y con el cuarteto transcontinental, el CD *Mountain Roads*.<sup>73</sup> Como solista grabó el CD *American Breath*, también ha grabado otro CD con influencias del *jazz* y *rock*, titulado *Russ Peterson and Friends Jazz/Rock Saxophone*.<sup>74</sup> Como fagotista, ha tocado en diversas orquestas y actualmente es principal con la *Fargo-Moorhead Symphony*.<sup>75</sup> Ha interpretado junto a otros intérpretes de la talla de Phil Woods, Henry Mancini, Ray Charles, y *The Four Tops*.<sup>76</sup>

Como compositor cuenta con un concierto para saxofón alto y orquesta, en el cual incluye guitarra eléctrica, así como un concierto para saxofón alto y orquesta de percusiones. Su música tiene influencia del *jazz*, *rock*, ritmos españoles y las estructuras clásicas. Para entender su estilo, se puede consultar la siguiente cita:

“No composition teachers! Just write what I like and what I've learned. I write music that I wish existed but doesn't. I write because I don't like the music that exists for sax. I write for my friends! (...) I play lots of jazz, rock, funk, fusion, and I LOVE music from Spain and other 'world' musics. These are all my musical 'languages' and sometimes they just come out!”<sup>77</sup>

---

<sup>72</sup> *Ídem.*

<sup>73</sup> *Ídem.*

<sup>74</sup> *Ídem.*

<sup>75</sup> *Ídem.*

<sup>76</sup> *Ídem.*

<sup>77</sup> Correo electrónico con Russell Peterson, 4 de Mayo de 2017.

Ha escrito para instrumentaciones peculiares como el *Trio para saxofón, violín y piano*; el *Trio para saxofón, viola y piano*; *Trio para saxofón flauta y piano* y un *Quinteto para Saxofón y cuarteto de cuerdas*.<sup>78</sup> También ha sido maestro en diversas escuelas en Estados Unidos, como en la *Youngstown State University*, *The University of Toledo*, *Minnesota State University Moorhead*, *The Interlochen Summer Arts Camp*, *The International Music Camp*. Actualmente es maestro de saxofón, fagot y el ensamble de *jazz* en *Concordia College in Moorhead*, Minnesota.<sup>79</sup>

#### 4.2.- Análisis

Russell Peterson ha tenido una educación apegada a la música académica, incluso estudió con Londeix<sup>80</sup>, uno de los saxofonistas más importantes del saxofón clásico. Esto no le ha impedido adquirir gustos por el *jazz* y *rock*. Ha grabado discos apegados a tradiciones diferentes. Uno en el plano académico, *American Breath*, y otro en el terreno del *Jazz/Rock saxophone*. Su música es el resultado la mezcla de estas dos tradiciones.



---

<sup>78</sup> Peterson, R., «Compositions & Arrangements», *op. cit.*

<sup>79</sup> Peterson, R., «Bio», *op. cit.*

<sup>80</sup> *Ídem.*

El siguiente recuadro es una representación estructural de la pieza, se recomienda consultarlo junto con la partitura.

Introducción	A	B	C	A
<p>Cm   = 60            Compás 1-43</p>	<p> = 126            Compás 44-63</p>	<p>Em            Compás 64-88</p>	<p>Desarrollo            Compás 89-133</p>	<p>Re exposición            Compás 134-154</p>
<p>Del compás 32 al 36 hay puente tocado por el piano.</p>	<p>Introducción piano compás 37-42</p> <p>-tema a (saxofón)</p> <p>-tema a (piano)</p> <p>Puente del compás 53 al 63, primero inicia el piano y después continua solo el saxofón.</p>	<p>-tema b (sax)</p> <p>-acompañamiento b (piano)</p> <p>-tema b' (sax)</p> <p>-tema b (piano)</p> <p>Del compás 76 al 88 hay otro puente en forma de pregunta y respuesta entre el saxofón y el piano.</p>	<p>El saxofón se encuentra realizando diversas técnicas extendidas que no tienen relación con ninguna otra sección.</p> <p>Acompañamiento fragmentado b (piano)</p> <p>-tema b (piano)</p> <p>-introducción de A fragmentada</p>	<p>-tema a (saxofón)</p> <p>-tema a (piano)</p> <p>Se vuelve a realizar el puente, pero para concluir súbitamente en Sol mayor.</p>

### 3.3.- Sugerencias técnicas.

La primera sección del concertino es una parte lenta y melódica que se distingue por el uso del registro sobreagudo. Nuevamente se recomienda consultar el manual de Christopher Barrick, o el anexo de este trabajo, donde se muestran digitaciones usadas por Rusell Peterson en el registro sobreagudo. A continuación, se mostrarán las secciones que contienen sobreagudos y las soluciones técnicas que facilitarán su estudio.

Ilustración 9: Concertino, compás 9-22. (Peterson, Concertino, 1999)

Sugerencias técnicas:<sup>81</sup>

**Mi3:** 8va, X, 2, 3.

**Fa3:** 8va, X, 2.

**Sol3:** 8va, X, 4, TA.

**La3:** 8va, 2, 3.

**Si4:** 8va, C1.

**Do4:** 8va, C1, C2.

<sup>81</sup> Barrick, Christopher, *op. cit.*

El pasaje de la siguiente ilustración es más complicado, porque mezcla sobreagudos con digitaciones complejas y semicorcheas. En este caso, se recomienda estudiar lentamente y subir progresivamente la velocidad.



Ilustración 10: Concertino, compás 49-50 (Peterson, Concertino, 1999)

Sugerencias técnicas:<sup>82</sup>

**Mi3:** 8va, 2, 3.

**Fa#3:** 8va, 2, TA.

**SOL#3:** 8va, X, TA.

La ilustración 11, muestra un *La3* que se conecta con un *glissando* a un *Si4* para después regresar a *La3*. Se debe tener especial cuidado en esta transición para mantener ligados los sonidos.



Ilustración 11: Concertino, compás 63-74 (Peterson, Concertino, 1999)

<sup>82</sup> Ídem.

Sugerencias técnicas:<sup>83</sup>

**Sol3:** 8va, 1, 3, 4, TA.

**Si4:** 8va, C1.

**Do4:** 8va, C1, C2.

**La3:** 8va, 1, 2.

En la siguiente sección se muestra un pasaje en donde aparecen sobreagudos acompañados con efecto de risa. Para conseguirlo se recomienda practicar los sobreagudos aflojando súbitamente la embocadura. De igual manera, se aconseja escuchar *Sax-O-Phun*, del compositor y saxofonista Rudy Wiedoeft, para imitar el efecto de risa que consigue con el saxofón.

The image shows two staves of musical notation. The top staff starts at measure 119 with a six-measure rest, followed by a *pp* dynamic marking and a *multiphonic of choice* section. This is followed by a *highest poss. note* and a *(long fall)* section. The bottom staff starts at measure 129 with an *Open Slap!* marking, followed by a *Growl* section and a three-measure rest. The notation includes various accidentals, slurs, and articulation marks, with specific notes labeled as *(Laughs)* and *3* and *7* note groups.

Ilustración 12: *Concertino*, compás 119- 133 (Peterson, *Concertino*, 1999)

Sugerencias técnicas:<sup>84</sup>

**La3:** 8va, 1, 2.

**Sol#3:** 8va, 1, 3, 4, TC.

**Sol3:** 8va, 1, 3, 4, TA.

<sup>83</sup> *Ídem.*

<sup>84</sup> *Ídem.*



El siguiente pasaje es el inicio de la parte más rápida de la pieza. Para facilitararlo, se aconseja añadir, al *Sol*#, la llave de trino de *La* (TA), con el fin de que suene un *La*#. Esta digitación está ligeramente desafinada. Únicamente puede usarse en pasajes rápidos.



*Ilustración 13: Concertino, compás 61 (Peterson, Concertino 1999)*

**La#3:** 8va, 1, 2, 3 sol#, TA.

## 5.- Billie (1998)

Esta pieza fue confeccionada con material de diversas entrevistas realizadas a la cantante Billie Holiday<sup>85</sup> que, por medio de diversos procesos electrónicos, se editaron y modificaron para construir esta composición. Es interesante el acento fraseado, que realiza Billie Holiday, en su forma natural de hablar que, junto con el contenido o significado del texto, influyeron en el compositor para dar coherencia y estructura a la pieza. *Billie* fue comisionada y dedicada al saxofonista Connie Frigo.<sup>86</sup>

### 5.1.- Jacob ter Veldhuis

Jacob ter Veldhuis, o Jacob TV, nació en 1951 en Holanda. Creció en la Europa de la posguerra e influenciado por la música de los 60s.<sup>87</sup> Estudió composición con Willem Frederik Bon, y música electrónica con Luctor Ponse en el Conservatorio de Groningen.<sup>88</sup> En 1980 se graduó y fue galardonado con el *Composition Prize of the Netherlands*.<sup>89</sup> No se identifica con el movimiento *avant-garde*, y tampoco conecta totalmente con en la escena del *jazz* ni del *rock*.<sup>90</sup> Desde el estreno de su video-oratorio *Paradiso* (2001), se ha enfocado más en la parte visual de su trabajo y ha colaborado con coreógrafos y artistas de vídeo.<sup>91</sup>

---

<sup>85</sup> Roberts, Sarah L., *The "Avant-pop" Style of Jacob Ter Veldhuis*, Texas, University of North Texas, 2015, pp. 49-58.

<sup>86</sup> ter Veldhuis, Jacob, *Billie*, The Netherlands, Boombox Holland, 2003.

<sup>87</sup> Roberts, Sarah L., *op. cit.*, p. 32.

<sup>88</sup> ter Veldhuis, Jacob, *A portrait*, en: <https://www.dropbox.com/s/ygv9y3fod6kus7f/JacobTV%20brochure%20ENG.pdf?dl=0>, Amsterdam, Music Center The Netherlands, s.f. (acceso: 01 de Enero de 2019). La traducción es responsabilidad del que suscribe.

<sup>89</sup> *Ídem.*

<sup>90</sup> *Ídem.*

<sup>91</sup> *Ídem.*

Jacob TV usa la cultura *pop* norteamericana como un elemento de construcción de su obra. Selecciona comerciales de televisión, discursos políticos, entrevistas y canciones urbanas, como material para sus composiciones, que, por medio de diversos procesos tecnológicos, ha permitido crear su estilo.<sup>92</sup> Como se menciona en el trabajo de Sarah Roberts:

“Musical history is so overwhelming. As a young artist, you have to deal with it. It took me years to develop myself. I am a late bloomer. Besides, I was ‘told’ what was musically correct and what was ‘not done.’ Rock, pop, jazz, etc. for instance was something ‘vulgar’ and not taken seriously by the academic world. But growing older I got this ‘never mind attitude.’ I wanna write the music I like...After 40, I had the feeling I found my ‘style’<sup>93</sup>”

Otra de las características principales en las composiciones de Jacob, es el uso de los discursos y textos como melodía y sustento de la estructura rítmica de la pieza. Jacob utiliza discursos cotidianos para dar sentido sonoro a su obra como un “*ready made*”.<sup>94</sup>

## 5.2.- Análisis

Es fácil observar que la música de Jacob TV, cuya retórica apela a convocar a un público de masas, y no solo a un grupo reducido de personas, no obtiene los resultados que espera en términos de audiencia.

“What I do is kind of pop, in the sense that it is trying to be ‘popular’ or reaching out to audiences, (...) but unfortunately, I am ‘ahead’ of the masses, and my music is way too complicated for the masses... which I regret. But I cannot make it even more simple... This is what I do, a language that luckily some musicians and audiences understand and pick up”.<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> *Ídem.*

<sup>93</sup> Roberts, Sarah L., *op. cit.* p. 29

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 32.

No es una música fácil de interpretar. Requiere mucho tiempo de estudio para poder dominar con precisión los ritmos complejos, las técnicas extendidas, los constantes cambios de tonalidad y cambios de compás. Su música, a diferencia de otras composiciones para saxofón, requiere conocimientos de interpretación y estilo que no son propios de la música académica.

Jacob ha nombrado a sus composiciones, basadas en discursos, como *boombox*. Nombre que incorpora de su casa editora *Boombox Holland*. Él describió el *boombox* como:

“unique electroacoustic music, combining live instruments with speech grooves, reproduced by a boombox aka ghettoblaster. Boombox scores are based on the melody and rhythm of speech. The subjects can be anything from trivialities to world events”.<sup>96</sup>

## Sección A

El siguiente cuadro es una reproducción del análisis realizado por Sarah L. Roberts.<sup>97</sup>

Compás 1-78

Compás	
1	Piano eléctrico.
2-5	Grupos de dos notas. Piano eléctrico y saxofón alto.
6-15	Grupos de dos notas. Piano eléctrico, saxofón alto y se agrega el bajo eléctrico.
16-20	La voz electrónica y saxofón alto van juntos.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 58.

	<p>Piano eléctrico acompaña.</p> <p>Los grupos de dos notas continúan.</p>
21-25	<p>Voz electrónica, Saxofón alto y bajo electrónico van en unísono.</p> <p>Los grupos de dos notas se detienen.</p>
26-29	<p>Voz electrónica lleva la melodía.</p> <p>El acompañamiento lo realizan el piano eléctrico, el saxofón alto y el bajo electrónico.</p>
30-31	<p>Se escucha la voz del entrevistador.</p> <p>Saxofón alto, voz electrónica, bajo electrónico.</p>
32-38	<p>El saxofón alto y la voz electrónica van juntos en contra de el grupo de dos notas.</p>
39-43	<p>Voz electrónica lleva la melodía.</p> <p>Saxofón alto, bajo electrónico y batería electrónica llevan el acompañamiento.</p>
44-50	<p>La voz electrónica y saxofón alto van juntos.</p> <p>Bajo electrónico y batería electrónica llevan el acompañamiento.</p>
51-52	<p>Voz electrónica.</p>
53-59	<p>La voz electrónica y saxofón alto llevan la melodía.</p> <p>Acompañamiento de bajo electrónico.</p>
60-63	<p>Voz electrónica, saxofón alto, percusión electrónica.</p>

	Melodía con grupos de dos notas con <i>swing</i> .
64-71	Voz electrónica y saxofón alto van al unísono. El <i>swing</i> se detiene.
72-78	Transición. La voz electrónica, el piano electrónico, la sección de cuerdas electrónicas, el saxofón alto y el saxofón van generando acordes.

## Sección B

Compás 79-87

79-87	El saxofón alto toca escalas <i>bebop</i> rápidamente. La voz electrónica repite la misma frase. Las cuerdas electrónicas, la batería electrónica y el bajo electrónico llevan el acompañamiento.
-------	---

## Sección C

Compás 88-98

88-98	<p>La voz electrónica lleva la melodía.</p> <p>El saxofón alto y las cuerdas electrónicas van en <i>legato</i> y manteniendo los acordes.</p> <p>En el compás 92 el saxofón realiza una contra melodía en <i>legato</i>.</p>
-------	--

## Sección D

Compás 99-201

99-150	<p>Voz electrónica y saxofón alto van en unísono con el fraseo.</p>
151-156	<p>Saxofón alto, piano electrónico y la voz electrónica.</p> <p>Se insertan grupos de dos notas pertenecientes a la sección A.</p>
157-162	<p>Saxofón alto lleva la melodía.</p> <p>El acompañamiento está realizado por la voz electrónica, las cuerdas electrónicas, la batería electrónica y el bajo electrónico.</p>
163-166	<p>Voz electrónica lleva la melodía.</p> <p>Las cuerdas electrónicas y el saxofón alto se mantienen en una nota larga.</p> <p>El bajo electrónico y la batería electrónica realizan el acompañamiento.</p>

<p>167- 173</p>	<p>Voz electrónica lleva la melodía.</p> <p>El saxofón electrónico genera eco del saxofón alto.</p> <p>El bajo electrónico y las cuerdas electrónicas realizan el acompañamiento.</p>
<p>174- 177</p>	<p>Voz electrónica lleva la melodía.</p> <p>El saxofón electrónico genera eco del saxofón alto.</p> <p>El bajo electrónico, las cuerdas electrónicas y el piano electrónico realizan el acompañamiento.</p>
<p>178- 189</p>	<p>Voz electrónica lleva la melodía.</p> <p>El piano electrónico y el saxofón alto realizan grupos de dos notas.</p> <p>El saxofón alto realiza acentos que van junto con la melodía de la voz electrónica.</p>
<p>190- 201</p>	<p>Voz electrónica, bajo electrónico, batería electrónica, alto saxofón realizan un <i>funky groove</i>.</p> <p>Del compás 197 al 201 el saxofón alto tiene secciones improvisadas.</p>



### 5.3.- Sugerencias técnicas.

Esta es una pieza con constantes cambios de compás y de tonalidad que también cuenta con ritmos complejos. Por consiguiente, es recomendable hacer hincapié en el estudio del solfeo y ejercicio lento de la obra.

JACOB TER VELDHUIS  
**BILLIE**  
for alto saxophon and ghetto-blaster  
commissioned by and dedicated to Connie Frigo

**ALTOSAX**

$\text{♩} = 92$

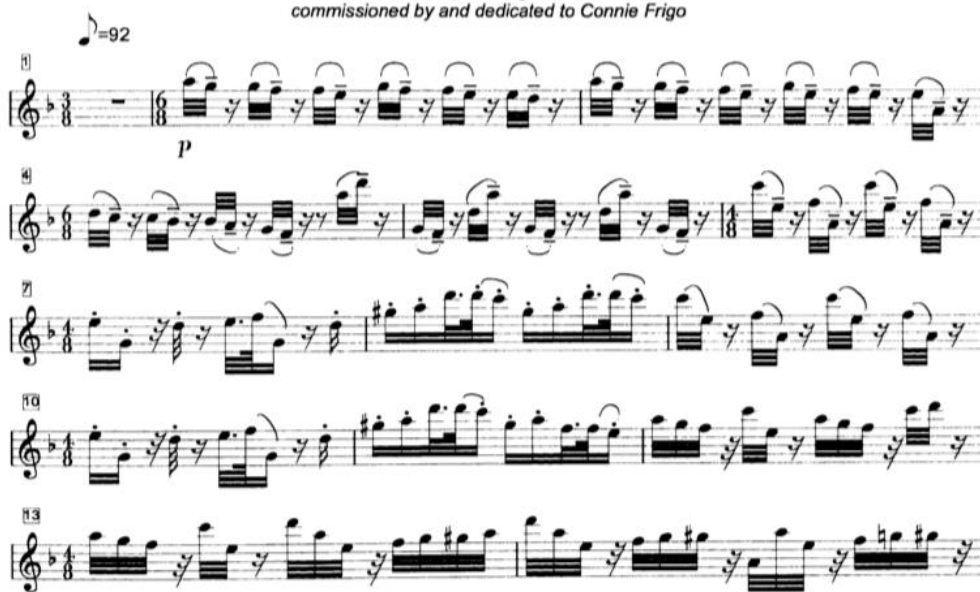


Ilustración 14: Billie, compás 1-14 (Ter Veldhuis, Billie, 2003)

La ilustración 15, muestra uno de los pasajes más complicados de la pieza. La velocidad y el cambio del registro normal del saxofón dificulta la interpretación al registro sobreagudo. Se debe estudiar muy lentamente y aumentar de manera progresiva la velocidad hasta lograr dominarlo.



Ilustración 15: Billie, compás 86-87 (Ter Veldhuis, Billie, 2003)

Sugerencias técnicas:<sup>98</sup>

**Mi3:** 8va, X, 3, 4.

**Fa3:** 8va, X, 3.

**Sol3:** 8va, X, 4, TA.

La ilustración 16, muestra una de las secciones más complicada rítmicamente. Debe estudiarse lentamente y, con particular atención, los acentos que van a la par de la voz.

Ilustración 16: Billie, compás 177-201 (Ter Veldhuis, Billie, 2003)

<sup>98</sup> Barrick, C., *op. cit.*

#### 5.4.- Recomendaciones de estudio

- Antes de comenzar a tocar junto con la pista, se recomienda resolver primero las dificultades rítmicas de la pieza;
- de igual manera, solfear la partitura mientras se escucha la pista. Esto permitirá reconocer los *cues* que la pista nos ofrece y ser más precisos rítmicamente.
- Una vez dominado el solfeo, se puede comenzar a estudiar únicamente con el saxofón, sin pista, por secciones. También se recomienda escuchar diferentes grabaciones de la pieza.
- El siguiente paso sería comenzar a estudiar tocando sobre la pista.
- Este tipo de repertorio se debe trabajar como si fuera un ensamble de música de cámara, eso incluye la expresión corporal en los *cues* de la pieza.
- El equipo de audio debe ser el adecuado para cubrir las necesidades de la sala de concierto, se recomienda contar con un monitor de piso. Es importante conseguir un balance entre la ecualización, el volumen de la pista y el saxofón.

## 6.- *Revolution* (2012)

*String Quartet no. 2*, después renombrado *Revolution*, por el mismo compositor, fue encargada y dedicada al cuarteto de cuerdas *Kronos quartet*.<sup>99</sup>

El primer y último movimiento, *Groove Canon* y *Groove Machine*, son similares en su proceso de composición. Ambos tratan los materiales musicales como componentes de una máquina. Cada voz proporciona una parte de una estructura musical más grande.<sup>100</sup>

El segundo movimiento, *Mara's toys*, es resultado de los efectos de sonido y los ruidos que provocaba la hija del propio Mellits, mientras jugaba alrededor de él.<sup>101</sup>

El tercer movimiento, *December 1989*, es una propuesta que se origina en el conocimiento personal que tuvo de la revolución rumana, en la navidad de 1989.<sup>102</sup> La melodía central está basada en una canción comunista patriótica, dedicada a Nicolae Ceausescu, que Mellits modificó para encontrar otro sentido de la misma pieza.<sup>103</sup> Nicolae Ceausescu fue un presidente rumano comunista y autoritario.<sup>104</sup> El 17 de diciembre de 1989, ordenó al ejército disparar a una manifestación en Timisoara.<sup>105</sup> El 22 de diciembre, la rebelión se extendió y el ejército se unió a la población civil.<sup>106</sup> Nicolae y su esposa huyeron, pero fueron capturados y el 25 de diciembre fueron sentenciados a muerte.<sup>107</sup>

---

<sup>99</sup> Russo, Andrew & Blackhammer, Gerald, «Marc Mellits», en folleto de disco: *Groove Machine*, interpretado por: H2 Quartet, Michigan, Blue Griffin Recording, 2012. La traducción es responsabilidad del que suscribe.

<sup>100</sup> *Ídem*.

<sup>101</sup> *Ídem*.

<sup>102</sup> *Ídem*.

<sup>103</sup> *Ídem*.

<sup>104</sup> Gómez Leyva, Ciro, «Los funerales de la dictadura Rumana (Cronología 1989-1990)», en: *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, v. 36, n. 142: <http://revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/view/52197/46509>, 1990 (acceso: 23 de Enero de 2019).

<sup>105</sup> *Ídem*.

<sup>106</sup> *Ídem*.

<sup>107</sup> *Ídem*.

## 6.1.- Marc Mellits

Mellits nació en 1966 en Baltimore, Maryland. Comenzó a componer a una edad muy temprana, y a los seis años inició con clases formales de piano.<sup>108</sup> Posteriormente continuó sus estudios en la *Eastman School of Music*, donde concluyó el bachillerato musical en 1988.<sup>109</sup> Cuenta con maestría en música, de la Escuela de Música de Yale, desde 1991, y un doctorado en artes musicales, por la Universidad de Cornell, en 1996. También estudió en el *Tanglewood Music Center*.<sup>110</sup>

Mellits es uno de los compositores vivos más interpretado dentro de los Estados Unidos.<sup>111</sup> Su música puede encontrarse en programas de todo el mundo, desde salas de conciertos como el Carnegie Hall y el Kennedy Center, así como en prestigiosos festivales de Europa y Estados Unidos. Sus composiciones han sido interpretadas por grandes conjuntos como el *Kronos quartet*, la Orquesta de Cámara de Orfeo, la *Royal Concertgebouw Orchestra*, por mencionar algunos.<sup>112</sup> Además, su música ha sido interpretada, y / o grabada por miembros de la *Detroit Symphony*, *Atlanta Symphony*, *Boston Symphony*, *Chicago Symphony*, *Minneapolis Symphony*, *Brooklyn Philharmonic*.<sup>113</sup>

---

<sup>108</sup> «Marc Mellits», en: <https://archive.is/XifDR#selection-639.7-639.72>, University of Illinois at Chicago Department of Theatre and Music, 2013 (acceso: 23 de Enero de 2019).

<sup>109</sup>«Marc Mellits», *Foundation for Contemporary Arts*, en: <https://www.foundationforcontemporaryarts.org/recipients/marc-mellits>, s.f., (acceso: 26 de Diciembre de 2018).

<sup>110</sup> *Ídem*.

<sup>111</sup> Mellits, Marc, «Biography», en sitio web del compositor: <https://www.marcmellits.com/bio>, s.f., (acceso: 26 de Diciembre de 2018).

<sup>112</sup> *Ídem*.

<sup>113</sup> *Ídem*.

En 2004, fue galardonado con el premio *Foundation for Contemporary Arts*.<sup>114</sup> También ha compuesto música para la televisión, y en 2012, ganó el premio Dupont-Columbia con la miniserie de PBS "*Beyond The Light Switch*".<sup>115</sup> Mellits es miembro fundador de *Common Sense Composers Collective*, y es el director artístico y tecladista de *Mellits Consort*.<sup>116</sup> Vive en Chicago, Illinois, donde enseña composición y teoría en la Universidad de Illinois-Chicago.<sup>117</sup>

Su música está influida por la música minimalista y el *rock*. Usualmente compone para instrumentos amplificados.<sup>118</sup> Su estilo musical es una combinación ecléctica de ritmos con orquestaciones no tradicionales.<sup>119</sup> Mellits a menudo compone obras cortas, que comprenden movimientos o secciones reducidas y contrastantes.<sup>120</sup>

“Often in my music, the individual instrumental parts themselves only paint a small portion of the picture. It is only the combination of instruments that reveals the overall musical architecture. My goal is to explore musical material and musical processes that embrace the idea of each voice working together to create a whole far greater than just the sum of its parts”<sup>121</sup>.

---

<sup>114</sup> *Ídem*.

<sup>115</sup> *Ídem*.

<sup>116</sup> *Foundation for Contemporary Arts, op. cit.*

<sup>117</sup> Mellits, M., «Biography», *op. cit.*

<sup>118</sup> *Foundation for Contemporary Arts, op. cit.*

<sup>119</sup> Mellits, M., «Biography», *op. cit.*

<sup>120</sup> *Ídem*.

<sup>121</sup> *Foundation of Contemporary Arts, op. cit.*

## 6.2.- Análisis

Cuando Mellits era estudiante, trabajaba dos tipos de composición. Una que mostraba a sus maestros y otra personal, más repetitiva, que solo compartía con sus amigos más cercanos.<sup>122</sup> Mantuvo esa actitud hasta que escuchó la música de Steve Reich,<sup>123</sup> con la cual se identificó. Esta experiencia lo llevó a amalgamar dos tradiciones aparentemente incompatibles: la música académica y la música afroamericana.

### 6.2.1.- *Groove Canon*

El título de este movimiento, así como la agógica y las indicaciones de interpretación al inicio de la partitura, nos dan la pauta para una correcta ejecución estilística. Para eso es preciso tener definidos los siguientes tres conceptos que son base para el primer movimiento: *groove*, *canon* y *funky*.

*Groove*, es una sensación de movimiento del pulso utilizada para generar tensión propia de un estilo o pieza.<sup>124</sup> Esto ocurre cuando las sensaciones dentro del pulso y las dinámicas no son las esperadas.<sup>125</sup> El pulso resulta subjetivo para un músico por tanto puede modificar el *tempo* de diferentes maneras. Cuando un músico toca, puede empujar o jalar el pulso para crear tensión en una interpretación y generar la sensación de *Groove*.<sup>126</sup> El *groove* también está relacionado con la danza, por lo tanto, cuando se interpreta, el cuerpo usualmente tiende a moverse.<sup>127</sup> Es una

---

<sup>122</sup> Mellits, Marc, «Composer», *ASCAP Audio Portrait: Marc Mellits*, en archivo de audio: [https://www.ascap.com/audioportraits/m/Marc\\_Mellits](https://www.ascap.com/audioportraits/m/Marc_Mellits), 11 de Febrero 2008 (acceso: 23 de Enero 2019). La traducción es responsabilidad del que suscribe.

<sup>123</sup> *Ídem*.

<sup>124</sup> Whittall, Geoffrey, «Groove», Ed., *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002284508>, 22 de Septiembre 2019 (acceso: 25 de Enero de 2019). La traducción es responsabilidad del que suscribe.

<sup>125</sup> *Ídem*.

<sup>126</sup> *Ídem*.

<sup>127</sup> *Ídem*.

sensación inespecífica pero ordenada de algo que se mantiene de una manera distintiva, regular y de una forma atractiva, utilizada para llamar la atención del oyente.<sup>128</sup>

El canon es una pieza o sección de una composición musical de carácter contrapuntístico, basada en la imitación entre dos o más voces separadas por un intervalo temporal.<sup>129</sup>

*Funky* es un adjetivo derivado del sustantivo *funk*. Es un estilo de música popular afroamericana que presenta patrones de ritmo entrelazados y sincopados que se basan en subdivisiones de corcheas y semicorcheas, con un estilo vocal extraído de la música *soul*.<sup>130</sup> Cuenta con figuras musicales repetidas, basadas en una armonía única y a menudo compleja, con un fuerte énfasis en la línea del bajo.<sup>131</sup>

Cada sección se repite cuatro veces, generando un *ostinato* rítmico repetido en canon con una diferencia métrica de un cuarto o una negra. El material rítmico, mostrado por el barítono en la introducción, es repetido por el tenor pero con un cuarto de diferencia. Lo mismo sucede entre el material mostrado por el soprano y el alto. Cada cambio de sección utiliza segundas menores, terceras menores y quintas justas para generar diferencias en el material armónico.

---

<sup>128</sup> Kernfeld, Barry, «Groove (i)», Ed., *Grove Music Online*, en: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000582400>, 01 de Enero de 2003 (acceso: 25 de Enero de 2019). La traducción es responsabilidad del que suscribe.

<sup>129</sup> Colaboradores de Wikipedia, «Canon (música)», disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Canon\\_\(m%C3%BAstica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Canon_(m%C3%BAstica)) (acceso: 02 de Abril de 2019).

<sup>130</sup> Brackett, David, «Funk», Ed., *Grove Music Online*, en: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046626>, 01 de Enero 2001 (acceso: 25 de enero de 2019). La traducción es responsabilidad del que suscribe.

<sup>131</sup> *Ídem*.



A continuación, se muestra un esquema de la estructura esta pieza, que se recomienda consultar junto con la partitura.

SOPRANO	-	A	B	A	B1	A	A	AA	C	B1	B	B1	A
ALTO	-	A	B	A	A1	A	A	AA	C	D	D	A1	A
TENOR	-	A	A	A	B	A	B	AA	C	B1	B1	B	A
BARITONO	INTRO	A	A	A	B	A	B	AA	C	D	A	B	A
	$\frac{1}{2}$ A + $\frac{1}{2}$ A						>	<	<		Retoma <i>groove</i>		

Clímax

INTRO	A			B		
	1	2	3	4	5	6
	A B	A C	A D	AA E	AA F(A)	C A

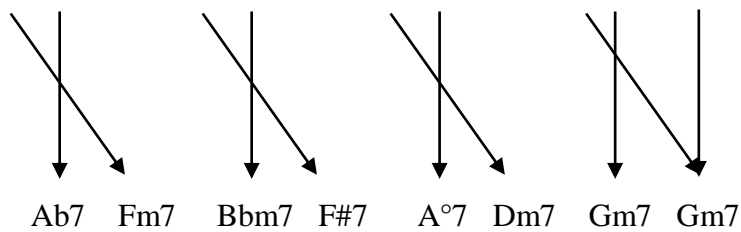
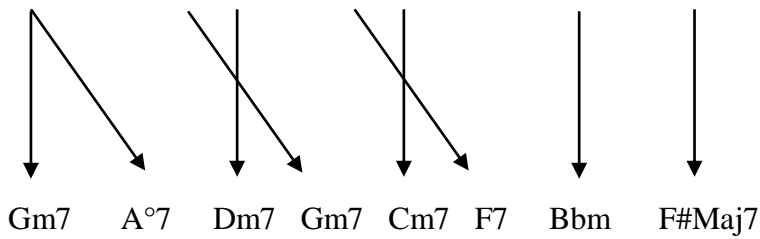
### 6.2.2.- Mara's Toys

INTRO	A				B				A	
A (a + b)	A (9-26)		B(27-60)		A1(61-65)		B1(66-89)		A (90-96) B(97-102)	
B (a + b)	A	B	A	B	A	B	A	B	Recapitulación	Canon
	Desarrollo				Superposición A1-B1					

### 6.2.3.- December 1989

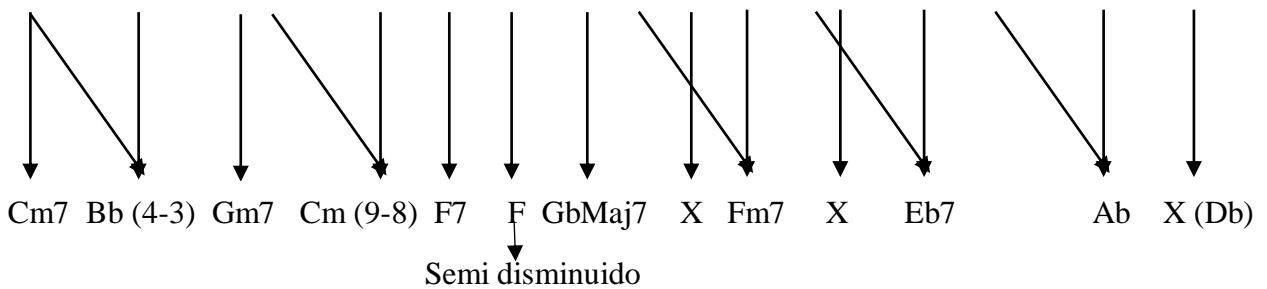
#### Parte A (compás 1-19)

El efecto sonoro del acorde va migrando, de manera descendente, entre las distintas voces que integran el cuarteto. Se observa que los acordes se mueven por cuartas y quintas.



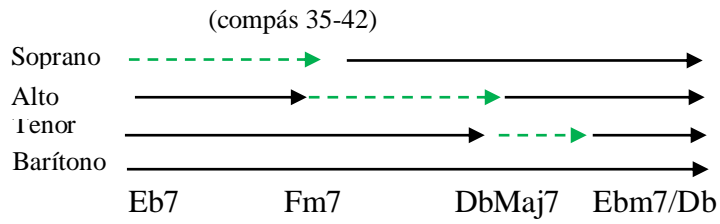
#### Parte B (compás 20-34)

La armonía se va desdibujando en esta sección.

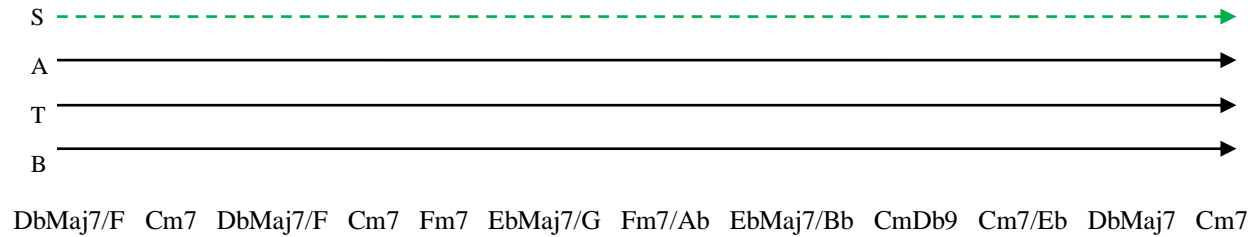


Parte C (compás 35-59)

La melodía (tema 1) del saxofón soprano se va distribuyendo por la voz del alto y tenor

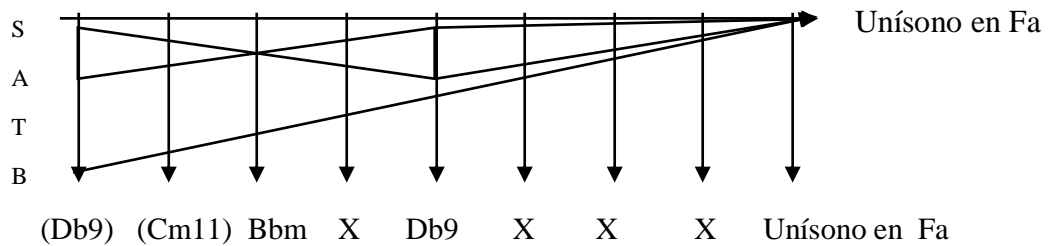


(compás 43-59)



Parte D (compás 60-68)

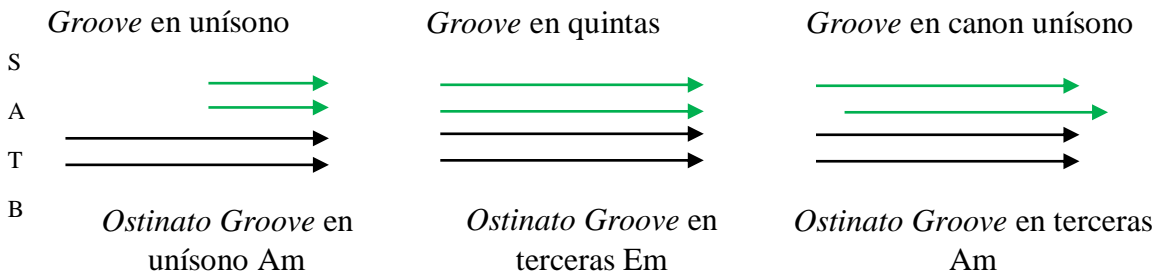
En esta sección los acordes no son muy claros, se van creando disonancias, y las voces cada vez se van estrechando hasta llegar al unísono.



## 6.2.4.- *Groove Machine*

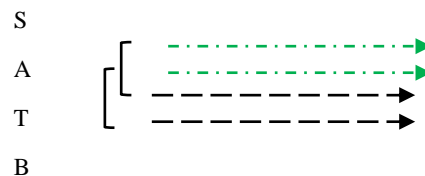
### Parte A (compás 1-37)

En este movimiento, las dos voces inferiores mantienen el *ostinato* mientras voces superiores realizan el *groove*.



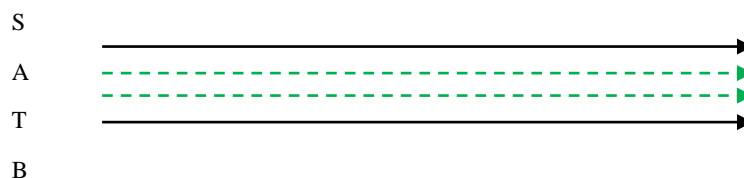
### Parte B (compás 38-53)

Esta sección comienza con el uso de *slap*, las dos voces inferiores van a tempo, y las superiores a contratiempo lo que genera, entre las cuatro voces, un ritmo constante de corcheas. El soprano y tenor van realizando un canon al igual que el sax alto y barítono (compás 38-45).



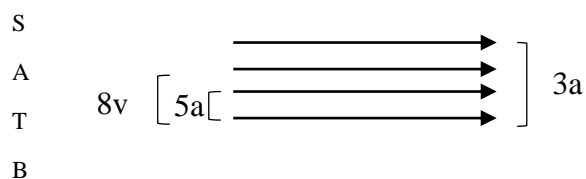
Los instrumentistas dejan de usar el *slap* y ahora, las dos voces de los extremos, van a *tempo* y, las dos de en medio, a contratiempo. En esta sección, existe una imitación entre los compases. Primero se muestra un compás simple que es seguido de su homólogo compuesto (compás 46-53).

3/4 - 9/8,    2/4 - 6/8,    4/4 - 12/8,    5/4- 15/8



Parte C (compás 54-68).

En esta sección, el barítono y tenor se encuentran a distancia de quinta, de octava respecto del alto, y a una distancia de tercera respecto del saxofón soprano (compás 54-61).

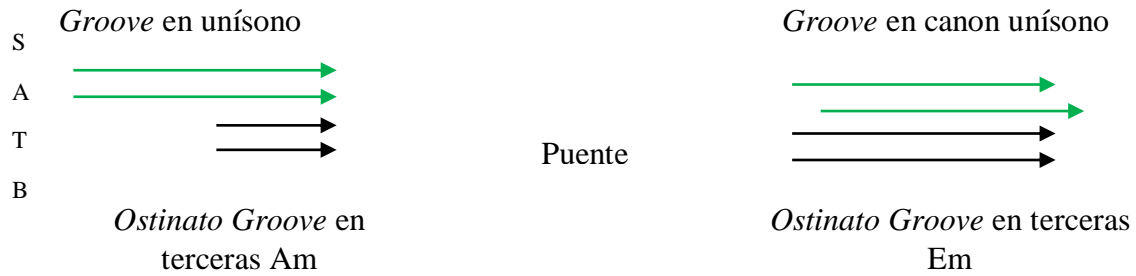


En esta misma parte, el material de la segunda B es reutilizado, pero en distintos compases (compás 62-68).

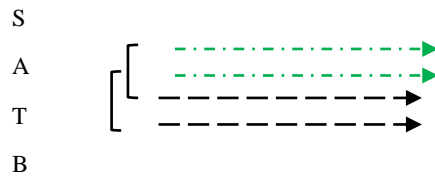


Parte D (compás 69-86)

Como puede apreciarse en el siguiente esquema, el *groove*, al principio de esta sección, se interpreta al unísono y después en canon.

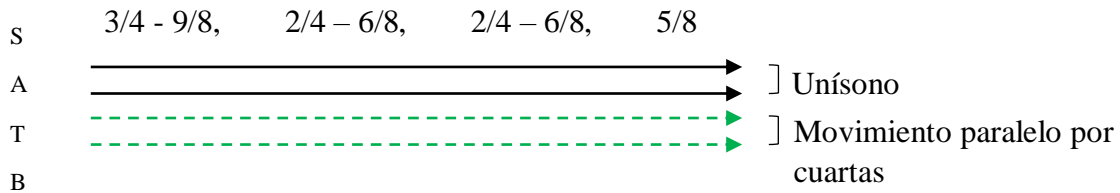


Parte E (reexposición parte B, compás 87-95)



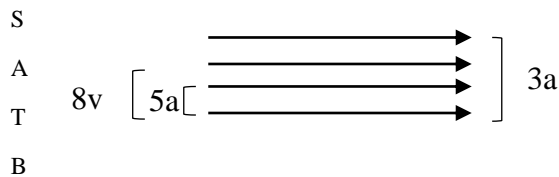
Parte F (traslape segunda parte de B más primera parte C, compás 96-107)

A diferencia de la segunda parte, de la sección B, las voces superiores ahora van ejecutando el tema de la parte B y las inferiores van realizando el *ostinato* de corcheas.



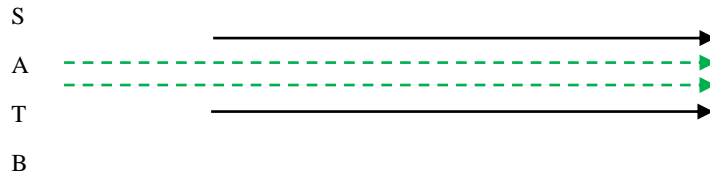
Parte G (reexposición parte C, compás 108-115)

En esta sección se muestra la reexposición de la parte C.



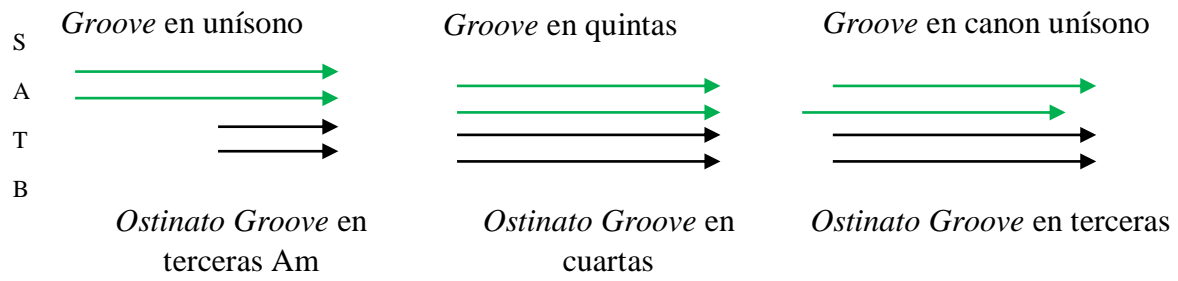
Parte H (compás 116-130)

En esta parte, la segunda sección de B, ahora inician las voces centrales a contratiempo, y las voces de los extremos, a tiempo. Se mantiene el cambio de compas simple a compás compuesto.



Parte I (compás 131-174)

Esta es la primera vez que se modifica el ritmo del *Groove*. Cambia su orden, pero sigue utilizando las mismas notas.





### 6.3.- Sugerencias técnicas.

En el segundo movimiento de *Revolution*, tercer compás de la partitura para saxofón tenor, se encuentran algunos sobreagudos, que se sugiere, sean interpretados con las siguientes digitaciones:<sup>132</sup>

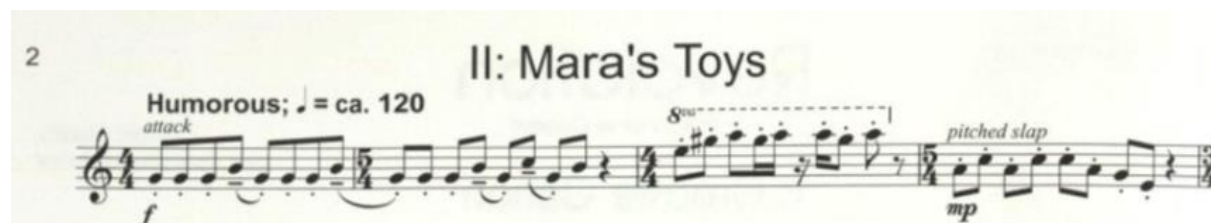


Ilustración 17: Mara's Toys, saxofón Tenor, compás 1-4 (Mellits, Revolution, 2012)

**Mi3:** 8va, C1, C2, C3.

**Sol#3:** 8va, 1, 3, 4, TC.

**La3:** 8va, 2, 3.

A continuación, se muestran las digitaciones<sup>133</sup> para resolver la parte con sobreagudos, del saxofón alto, al inicio de *Mara's Toys*.



Ilustración 18: Mara's Toys, saxofón alto, compás 1-4 (Mellits, Revolution, 2012)

**Fa#3:** 8va, X, 2, TA.

**Sol3:** 8va, X, 4, TA.

**La3:** 8va, 2, 3.

**Si4:** 8va, 3, C1.

<sup>132</sup> Nash, Ted, *Ted Nash's Studies in High Harmonics*, Universal Music Corp., USA, 1946.

<sup>133</sup> Barrick, C., *op. cit.*

La ilustración 19, muestra una sección que puede ser tocada en el registro en el que está escrita o una octava arriba. Es importante mantener la acentuación para sostener el *groove*.



Ilustración 19: *Groove Machine*, saxofón alto, compás 78-86 (Mellits, *Revolution*, 2012)

**Do#4:** 8va, C1, C2, C3.<sup>134</sup>

#### 6.4.- Recomendaciones de estudio.

- Se recomienda trabajar constantemente con el cuarteto aspectos rítmicos y de afinación.
- Como se puede observar en los análisis, esta obra es una pieza muy estructurada y polifónica, basada en ritmos populares. Estos elementos son fundamentales por lo que deben de ser destacados al momento de interpretarse.
- Cuenta con diversos cambios de compas, por lo que se recomienda solfearla antes de practicarla con el instrumento.

---

<sup>134</sup> Ídem.

## 7.- Aporías (2017)

Aporía significa literalmente sin camino, mejor dicho, camino sin salida, dificultad. En sentido figurado, la aporía es entendida casi siempre como una proposición sin salida lógica, como una dificultad lógica insuperable.<sup>135</sup> Aporías es una pieza llena de elementos contrastantes, reflejo de las dificultades que acontecen en la vida.

### 7.1.- Isaac Gutiérrez Valero

Nació el 24 de diciembre de 1989. Comenzó sus estudios musicales a los nueve años de edad con clases particulares de piano, solfeo y armonía. Posteriormente conoció a Marco Gil, quien ejerció una gran influencia en él y lo orientó al camino de la composición. Esto le permitió ampliar sus horizontes. En 2012 ingresa a la FaM, donde actualmente se encuentra estudiando la licenciatura en composición bajo la tutoría de Hugo Rosales. También ha tomado clases con Lucía Álvarez y Leonardo Coral.

Algunas de las obras representativas de Gutiérrez son su *Primera sonata para piano*, formada por tres movimientos, cuya característica es un trabajo formal estricto y dificultad técnica, y su *Quinteto de alientos*, que desarrolló en el curso de instrumentación, proyecto del FONCA generado por María Granillo.<sup>136</sup> Entre otros de sus trabajos se encuentra la musicalización del programa *Cambiando mentes*, transmitido en Telefórmula.<sup>137</sup>

Algunas de las dificultades que encuentra Gutiérrez, para componer en este instrumento, es hallar un balance entre las sutilezas que puede producir el saxofón y la columna de aire. Como, por ejemplo, las frases, los matices y las técnicas

---

<sup>135</sup> Ferrater Mora, José, «Aporía», en: *Diccionario de Filosofía*, Tomo I, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964, p. 122-123.

<sup>136</sup> Gutiérrez Valero, Isaac, entrevista al autor realizada por el que suscribe, 04 de Abril de 2017.

<sup>137</sup> *Ídem*.

extendidas.<sup>138</sup> Los trabajos que ha realizado para saxofón son la *Miniatura para saxofón alto y piano*, y el *Cuarteto de saxofones*.

Gutiérrez busca un estilo sólido y moderno, aceptando técnicas del serialismo, el minimalismo, y la improvisación.<sup>139</sup> La formación de Gutiérrez ha sido principalmente académica, sin embargo, tiene afinidad por la música contemporánea, el *swing*, el *jazz* y la música electrónica.

Una de las primeras técnicas compositivas que Gutiérrez utiliza es la improvisación. Otra técnica es pensar primero en la forma para después añadir elementos contrastantes en cada parte.<sup>140</sup> En cuestión armónica, trata de alejarse de acordes formados únicamente por terceras, para incluir cuartas con la intención de generar disonancias.<sup>141</sup>

---

<sup>138</sup> *Ídem.*

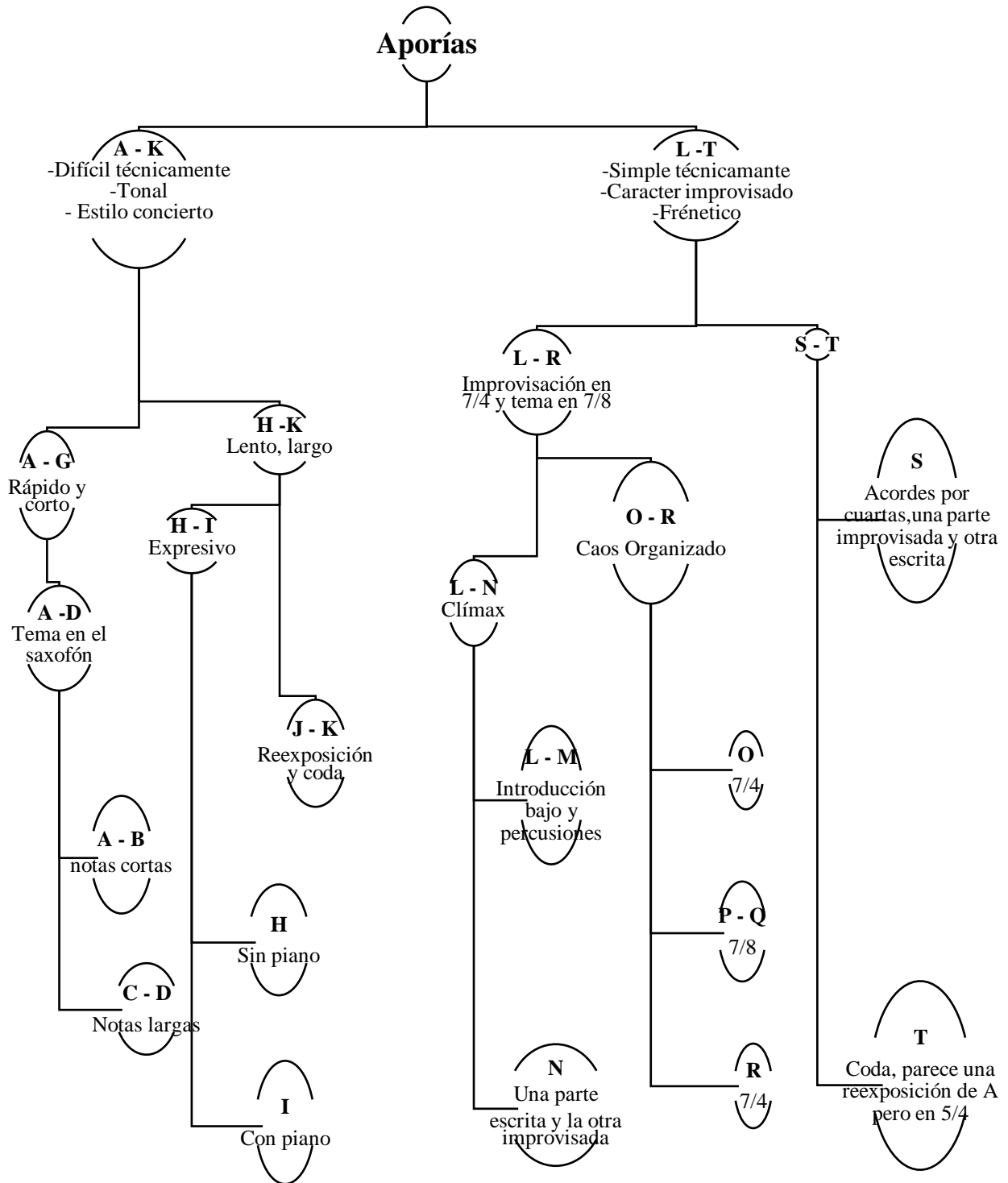
<sup>139</sup> *Ídem.*

<sup>140</sup> *Ídem.*

<sup>141</sup> *Ídem.*

## 7.2.- Análisis

Se aconseja consultar el siguiente esquema junto con la partitura.<sup>142</sup>



<sup>142</sup> Las letras de cada sección del esquema corresponden con las letras de ensayo de la partitura.

La forma de componer de Gutiérrez es el resultado de los procesos de integración entre la música académica y popular.

Aporías es una pieza cuya estructura se caracteriza por el contraste. Incorpora elementos no pertenecientes a la música académica como instrumentaciones y estilos de la música popular.

### 7.3.- Sugerencias técnicas.

La transición, del registro normal del saxofón al registro sobreagudo, resulta complicada en el compás 26 por lo que se sugieren las siguientes digitaciones.<sup>143</sup>

Alto Saxophone

**Aporías** Isaac GV

Ilustración 20: *Aporías*, compás 1-30 (Gutiérrez Valero, *Aporías*, 2017)

**Mi3:** 8va, X, 2, 3.

**Fa#3:** 8va, X, 2, TA.

**Sol3:** 8va, X, 4, TA.

<sup>143</sup> Barrick, C., *op. cit.*

Esta sección se debe estudiar lentamente junto con el piano. Los dos instrumentos van en unísono. Se debe acentuar levemente el inicio de cada frase.

Ilustración 21: Aporías, compás 31-53 (Gutiérrez Valero, Aporías, 2017)

La ilustración 22, muestra un pasaje que está escrito en compás de 7/4. Al principio se muestra una improvisación libre que debe combinarse con sonidos de aire y sobreagudos. La Segunda improvisación debe ser un poco más controlada y debe buscar que conecte con la parte melódica.

Ilustración 22: Aporías, compás 248-263 (Gutiérrez Valero, Aporías, 2017)

A continuación, se muestran las digitaciones sugeridas para los sobreagudos de la ilustración 22.<sup>144</sup>

**Sol3:** 8va, 1, 3, 4, TA.

**La3:** 8va, 2, 3.

**Re4:** 8va, X.

**Sib4:** 8va, 3.

**Si4:** 8va, 3, C1.

#### 7.4.- Recomendaciones de estudio

- Es una pieza que contiene diversos compases, generalmente 7/8 o 7/4, cuyas figuras rítmicas siempre se agrupan de diversas maneras. Se requiere tiempo para acostumbrarse al compás y a las diferentes agrupaciones de ritmo. Se recomienda solfearla lentamente hasta que el instrumentista se familiarice con los compases y con los ritmos.
- De igual manera, se recomienda conocer bien la parte del piano y del bajo. La parte de la percusión es totalmente libre. Se aconseja acordar con el percusionista las entradas, a lo largo de la pieza, para darle un sentido estructural.
- La instrumentación es diferente a la que se acostumbra en la música académica, por esta razón, se sugiere buscar un equilibrio que favorezca el balance sonoro.

---

<sup>144</sup> *Ídem.*



## 7.- Conclusiones

Los compositores seleccionados, para este programa, se distinguen por crear un repertorio en el que se funden la tradición académica con la música afroamericana. Son compositores que se preocupan por la forma pero que, de igual manera, mantienen contacto con los ejercicios heterónomos de la música popular.

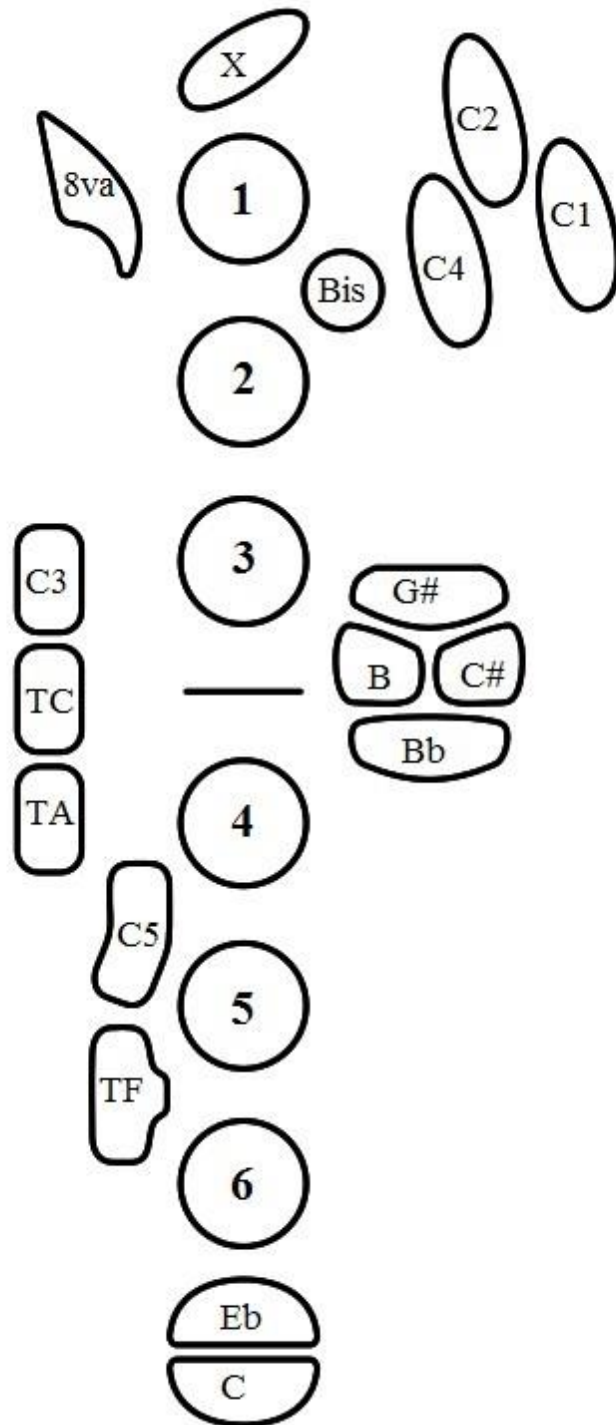
Como se mencionó anteriormente, sus tácticas de vinculación, de estas dos tradiciones, no han sido conscientes. Son una salida al conflicto que existe entre las tradiciones, académica y popular, y no siempre han logrado su objetivo. Es el caso de Jacob TV, que percibe los conflictos, pero no encuentra claramente una alternativa para articularlos.

Estas notas al programa han tenido el propósito de exponer, en una primera instancia, el repertorio que, desde mi perspectiva, integra con mayor equilibrio las tradiciones de la música académica y de la música popular. En cierto sentido, contribuir a la construcción de un repertorio de música para saxofón que pudiera servir de guía a los estudiantes del área. Debemos recordar que el instrumento se ha insertado recientemente en el campo de la MATBA y no tiene, o no totalmente, integrada una literatura musical propia.

En segunda instancia, este trabajo pretendió, de manera discreta, ser un puente entre la música ortodoxa, del campo académico, y la música de *jazz*, de la tradición popular. Construir un espacio donde la discriminación no sea el elemento central para la elección de un repertorio y donde, la violencia, no sea el fundamento para abandonar la interpretación de una obra.

## Anexo

Nomenclatura para las llaves del saxofón.<sup>145</sup>

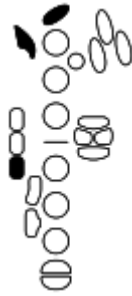


<sup>145</sup> Delangle, Claude, «The Saxophone Today: The Contemporary Saxophone», Richard Ingham (Ed.), *The Cambridge Companion to the Saxophone*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 176.

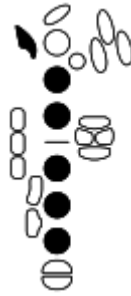
Digitaciones de Russell Peterson en el registro sobreagudo para saxofón alto.<sup>146</sup>



Sol3



Sol#3/Lab3



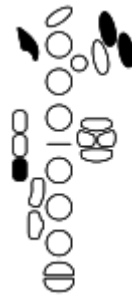
La3



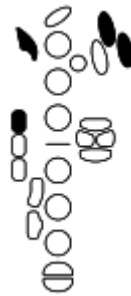
La#3/Sib3



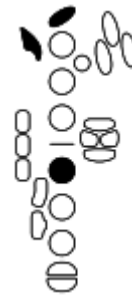
Si4



Do4



Do#4



Do#4  
Segunda opción



Re4

<sup>146</sup> Peterson, R., 2017, *op. cit.*

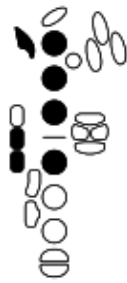
Digitaciones de Nobuya Sugawa en el registro sobreagudo para saxofón alto.<sup>147</sup>



Sol3



Sol3  
Segunda opción



Sol#3/Lab3



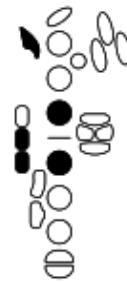
Sol#3/Lab3  
Segunda opción



La3



La3  
Segunda opción



La#4/Sib4



Si4



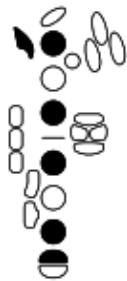
Si4  
Segunda opción



Do4

Llaves complementarias para esta digitación:

4, TC, TA



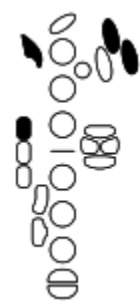
Do4  
Segunda opción

Llaves complementarias para esta digitación:

4, TC, TA



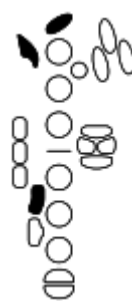
Do#4/Reb4



Do#4/Reb4  
Segunda opción



Re4



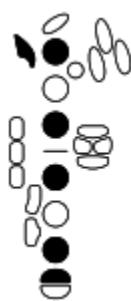
Re#4/Mib4



Mi4

Llaves  
complementarias para  
esta digitación:

TA



Fa4



Fa4  
Segunda opción



Fa#4



Sol4

<sup>147</sup> Sugawa, Nobuya, Digitaciones en el registro sobreagudo para saxofón alto, que obsequiara el autor en: *Clase magistral*, Ciudad de México, Facultad de Música, UNAM, 12 de Mayo de 2017.



# NOBUYA CLASE MAGISTRAL & CONCIERTO SUGAWA *en México*

MAYO  
12 & 13

Clase Magistral  
Sala de ensayos  
Facultad de música UNAM  
18:00 & 10:00 hrs

MAYO  
13

Concierto  
Sala Xochipilli  
Facultad de música UNAM  
17:30 hrs

Coordinador Académico: Roberto Benítez, Entrada libre, cupo limitado  
Calle Xicoténcatl #126, Coyoacán, Del Carmen, 04100 Ciudad de México, CDMX



**f** Yamaha de México  
Banda & Orquesta  
[mx.yamaha.com](http://mx.yamaha.com)

Ilustración 23: Nobuya Sugawa en México.

## Tabla de ilustraciones

Ilustración 1: Saxsounds III, compás 1-8 (Galante, Saxsounds III: Diminishing Returns, 1988)	16
Ilustración 2: Saxsounds III, compás 55-61 (Galante, Saxsounds III: Diminishing Returns, 1988)	16
Ilustración 3: Saxsounds III, compás 105-111 (Galante, Saxsounds III: Diminishing Returns 1988)	17
Ilustración 4: Saxsounds III, compás 174-181 (Galante, Saxsounds III: Diminishing Returns 1988)	17
Ilustración 5: Saxsounds III, Saxofón II, compás 55-69. (Galante, Saxsounds III: Diminishing Returns, 1988)	19
Ilustración 6: Saxsounds III, Saxofón II, compás 78-91. (Galante, Saxsounds III: Diminishing Returns 1988)	20
Ilustración 7: Saxsounds III, Saxofón I, compás 196-201. (Galante, Saxsounds III: Diminishing Returns 1988)	21
Ilustración 8: Estudio, compás 1-4 (Romero López, 1993)	26
Ilustración 9: Concertino, compás 9-22. (Peterson, Concertino, 1999)	33
Ilustración 10: Concertino, compás 49-50 (Peterson, Concertino, 1999)	34
Ilustración 11: Concertino, compás 63-74 (Peterson, Concertino, 1999)	34
Ilustración 12: Concertino, compás 119- 133 (Peterson, Concertino, 1999)	35
Ilustración 13: Concertino, compás 61 (Peterson, Concertino 1999)	36
Ilustración 14: Billie, compás 1-14 (Ter Veldhuis, Billie, 2003)	44
Ilustración 15: Billie, compás 86-87 (Ter Veldhuis, Billie, 2003)	44
Ilustración 16: Billie, compás 177-201 (Ter Veldhuis, Billie, 2003)	45
Ilustración 17: Mara's Toys, saxofón Tenor, compás 1-4 (Mellits, Revolution , 2012)	60
Ilustración 18: Mara's Toys, saxofón alto, compás 1-4 (Mellits, Revolution , 2012)	60
Ilustración 19: Groove Machine, saxofón alto, compás 78-86 (Mellits, Revolution , 2012)	61
Ilustración 20: Aporías, compás 1-30 (Gutiérrez Valero, Aporías, 2017)	65
Ilustración 21: Aporías, compás 31-53 (Gutiérrez Valero, Aporías, 2017)	66
Ilustración 22: Aporías, compás 248-263 (Gutiérrez Valero, Aporías, 2017)	66
Ilustración 23: Nobuya Sugawa en México	73

# Bibliografía

## Fuentes Bibliográficas

- Bailey, Walter B., «Steven Galante», en folleto de disco: *Duo Vivo*, interpretado por: Laura Hunter & Brian Conelly, Crystal Records, Inc., Washington, 1989.
- Bourdieu, P., *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Siglo XXI Editores, Argentina, 2010.
- , Wacquant, Loïc, *Respuestas: por una antropología reflexiva*, Grijalbo, México, 1995.
- , *Las estrategias de la reproducción social*, Siglo XXI, Argentina, 2011.
- , *Campo del poder y campo intelectual*, Anagrama, Barcelona, 1983.
- , *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, 2ª ed., Anagrama, Barcelona.
- Delangle, Claude, «The Saxophone Today: The Contemporary Saxophone», Richard Ingham (Ed.), *The Cambridge Companion to the Saxophone*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 176.
- Ferrater M., José, «Aporía», en *Diccionario de Filosofía*, Tomo I, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964, p. 122-123.
- Galante, Steven, *Saxsounds III: Diminishing Returns*, Encore Publications, Michigan, 1988.
- , «Saxsounds III: Diminishing Returns», en folleto de disco: *Duo Sax: Music for Two Saxophones*, interpretado por: Michael Duke, Saxophone Classics, London, 2012.
- Gutiérrez V., Isaac, *Aporías*, Ciudad de México, 2017.
- Kant, Manuel, *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del Juicio*, «Primera parte de la Crítica del Juicio», Editorial Porrúa, 9ª ed., México, 2007
- Mellits, Marc, *Revolution for Saxophone Quartet*, Nichol, Jonathan (arr.), Dacia Music, USA, 2012.
- Nash, Ted, *Ted Nash's Studies in High Harmonics*, Universal Music Corp., USA, 1946.
- Peterson, Russell, *Concertino for Alto Saxophone and Orchestra (or Band)*, Hard-Bop Publishing, USA, 1999.
- Roberts, Sarah L., *The "Avant-pop" Style of Jacob Ter Veldhuis*, Texas, University of North Texas, 2015, pp. 49-58.



Romero L., Francisco J., *Dimensión socio-política de la música contemporánea adscrita a la tradición de las Bellas Artes en la ciudad de México 1994-2005*, tesis de Maestría, UNAM FCPyS, México, 2007.

———, *Estudio no. 4 de jazz*. Ciudad de México, 1993.

Russo, Andrew; Blackhammer, G., «Marc Mellits», en folleto de disco: *Groove Machine*, interpretado por: H2 Quartet, Michigan, Blue Griffin Recording, 2012.

ter Veldhuis, Jacob, *Billie*, The Netherlands, Boombox Holland, 2003.

Williams, Raymond, *Marxismo y Literatura*, tr. Pablo di Masso, Ed. Península, col. Homo Sociologicus, N.º. 21, Barcelona España, 1980.

### **Entrevistas**

Galante, Steven, correo electrónico por quien suscribe, 12 de Marzo de 2017.

Gutiérrez Valero, Isaac, entrevista por quien suscribe, 04 de Abril de 2017.

Peterson, Russell, correo electrónico por quien suscribe, 4 de Mayo de 2017.

Sugawa, Nobuya, Digitaciones en el registro sobreagudo para saxofón alto, que obsequiara el autor en: *Clase magistral*, Ciudad de México, Facultad de Música, UNAM, 12 de Mayo de 2017.

### **Fuentes hemerográficas**

Gómez L., Ciro, «Los funerales de la dictadura Rumana (Cronología 1989-1990)», en: *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, v. 36, n. 142: <http://revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/view/52197/46509>, 1990 (acceso: 23 de Enero de 2019).

Hernández E., Christian E., «Haiku: tradición poética de Japón», en revista: *La colmena*, #73: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5573116.pdf>, Universidad Autónoma del Estado de México, Enero-Marzo 2012 (acceso: 31 de Enero de 2019).

Hunter, Laura, «Exploring the Concert Saxophone Repertoire: The Saxophone Music of Steven Galante», en revista: *Saxophone Journal*, volumen 14, número 2, Saxophone Journal Inc., Medfield, Massachusetts Septiembre-Octubre, 1989, pp. 22-26.

## Sitios web

- Barrick, Christopher, *Getting Altissimo Higher, Faster,* <https://arts.unl.edu/music/saxophone/Documents/Getting%20Altissimo%20Higher%20Faster%20HANDOUT.pdf> West Liberty University, s.f.
- Brackett, David, «Funk», Ed., *Grove Music Online*, en: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046626>, 01 de Enero 2001 (acceso: 25 de Enero de 2019).
- Colaboradores de Wikipedia, «Canon (música)», disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Canon\\_\(m%C3%BAsica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Canon_(m%C3%BAsica)) (acceso: 02 de Abril de 2019).
- Galante, Steven, «Recent Music Composed by Steven Galante», en: <http://www.galanteharp.com/steve/>, s.f., (acceso: 25 de Diciembre de 2018).
- Hutchings, Arthur, «Concertino (ii)», Ed., *Grove Music Online*, en: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000053668>, 01 de Enero de 2001 (acceso: 25 de Enero de 2019).
- Kernfeld, Barry, «Groove (i)», Ed., *Grove Music Online*, en: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000582400>, 01 de Enero de 2003 (acceso: 25 de Enero de 2019).
- Mellits, Marc, «Biography», en sitio web del compositor: <https://www.marc mellits.com/bio>, s.f., (acceso: 26 de Diciembre de 2018).
- , «Composer», *ASCAP Audio Portrait: Marc Mellits*, en archivo de audio: [https://www.ascap.com/audioportraits/m/Marc\\_Mellits](https://www.ascap.com/audioportraits/m/Marc_Mellits), 11 de febrero 2008 (último acceso: 23 de Enero 2019).
- , «Marc Mellits», *Foundation for Contemporary Arts*, en: <https://www.foundationforcontemporaryarts.org/recipients/marc-mellits>, s.f., (acceso: 26 de Diciembre de 2018).
- , «Marc Mellits», en: <https://archive.is/XifDR#selection-639.7-639.72>, University of Illinois at Chicago Department of Theatre and Music, 2013, (acceso: 23 de Enero de 2019).
- Nettl, Bruno; Wegman, R., Horsley, I., Collins, M., Carter, S., Garden, G., Seletsky, R., Levin, R., Crutchfield, W., Rink, J., Griffiths, P., & Kernfeld, B, «Improvisation», Ed., *Grove Music Online*, en: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013738>, 01 de Enero de 2001, (acceso: 25 de Enero de 2018).

Peterson, Russell, «Bio», en: <http://faculty.cord.edu/rpeters/russ.bio.html>, s.f., (acceso: 22 de Enero de 2019).

———, «Compositions & Arrangements», en: <http://www3.cord.edu/faculty/rpeters/russ.catalog.html>, s.f., (acceso: 22 de Enero de 2019).

Romero, L., Francisco, «La noción de diagrama en Deleuze y sus aproximaciones a un sentido esencialista de la música», en *Discurso Visual*, No. 20, Segunda Época (Artículo arbitrado), Mayo-Agosto de 2012, en: <http://discursovisual.net/dvweb20/entorno/entromero.htm> (acceso: 27 de Febrero de 2019)

Tucker, Mark; Jackson, T., «Jazz», Ed., *Grove Music Online*, en: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045011>, 01 de Enero de 2001 (acceso: 25 de Enero de 2018).

ter Veldhuis, Jacob ter, *A portrait*, en: <https://www.dropbox.com/s/ygv9y3fod6kus7f/JacobTV%20brochure%20ENG.pdf?dl=0>, Amsterdam, Music Center The Neatherlands, s.f.

Whittall, Geoffrey, «Groove», Ed., *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002284508>, 22 de Septiembre 2019 (acceso: 25 de Enero de 2019).