

INTERPRETACIÓN DE OBRAS PARA INSTRUMENTO SOLO COMO
ESTRATEGIA METODOLÓGICA PARA EL DESARROLLO TÉCNICO DEL
SAXOFÓN

CAMILO AUGUSTO PARADA GARCÍA

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
LICENCIATURA EN MÚSICA
BUCARAMANGA
2012

INTERPRETACIÓN DE OBRAS PARA INSTRUMENTO SOLO COMO
ESTRATEGIA METODOLÓGICA PARA EL DESARROLLO TÉCNICO DEL
SAXOFÓN

CAMILO AUGUSTO PARADA GARCÍA

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
LICENCIATURA EN MÚSICA
BUCARAMANGA
2012

INTERPRETACIÓN DE OBRAS PARA INSTRUMENTO SOLO COMO
ESTRATEGIA METODOLÓGICA PARA EL DESARROLLO TÉCNICO DEL
SAXOFÓN

CAMILO AUGUSTO PARADA GARCÍA

PROYECTO DE GRADO PRESENTADO COMO REQUISITO PARA OPTAR EL
TITULO DE:
LICENCIATURA EN MÚSICA

DIRECTOR:
CARLOS HUMBERTO LOZANO

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
LICENCIATURA EN MÚSICA
BUCARAMANGA
2012

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCION	12
JUSTIFICACION	13
OBJETIVOS.....	14
OBEJTIVO GENERAL.	14
OBJETIVOS ESPECIFICOS	14
1. EL SAXOFON.	15
1.1 CARACTERISTICAS	15
1.2 PARTES DEL SAXOFON:	16
1.2.1 Boquilla.....	17
1.2.2 Abrazadera.	18
1.2.3 la caña	19
1.2.4 Cuello o Tudel.	20
1.2.5 llaves.....	21
1.2.6 Tubo Cónico.....	22
1.2.7 Apoyo del pulgar.	23
1.2.8 Culata.	23
1.2.9 Campana.....	24
1.2.10 Abrazadera de la campana.	24
1.3 HISTORIA:	25
1.4 LA FAMILIA DE LOS SAXOFONES	29
1.4.1 Saxofón sopranino.....	29
1.4.2 Saxofón soprano.....	30
1.4.3 Saxofón alto.....	32
1.4.4 Saxofón tenor.....	33
1.4.5 Saxofón barítono.....	34
1.4.6 Saxofón Bajo.....	35
1.4.7 Saxofón Contrabajo.....	36

2. INTERPRETACION DE OBRAS PARA INSTRUMENTO SOLO.....	37
2.1 PRINCIPALES PROBLEMAS TECNICOS DEL ESTUDIO DEL SAXOFON Y POSIBLES SOLUCIONES BASADAS EN EL DESARROLLO DEL PROYECTO.....	38
2.1.1 La sonoridad.....	38
2.1.2 La intensidad.....	39
2.1.3 El Timbre.....	41
2.1.4 La duración.....	42
2.1.5 El cuerpo.....	42
2.1.6 El ritmo.....	43
2.1.7 La afinación.....	44
2.1.8 La digitación.....	45
2.1.9 La articulación.....	46
2.1.10 El fraseo.....	48
3. ANALISIS MORFOLOGICO DEL REPERTORIO.....	49
3.1 LA PARTITA BWV 1013.....	49
3.1.1 Análisis formal.....	49
3.1.2 Recomendaciones.....	65
3.2 IMPROVISATION ET CAPRICE.....	67
3.2.1 Eugene Bozza (Niza, abril 4 1905 –Valenciaennes, septiembre de 1991).	68
3.2.2 Análisis formal.....	69
3.2.3 Recomendaciones.....	73
3.3 SUITE N. 1 PARA CELLO.....	75
3.3.1 Análisis formal.....	76
3.3.2 Recomendaciones.....	99
CONCLUSIONES.....	103
BIBLIOGRAFIA.....	104
ANEXOS.....	105

TABLA DE FIGURAS

Figura 1. La familia de los saxofones. De derecha a izquierda. Saxofón sopranino, saxofón soprano, saxofón alto, saxofón melódico, saxofón tenor, saxofón barítono, saxofón bajo, saxofón contrabajo.	15
Figura 2: El Saxofón.	17
Figura 3. La boquilla del saxofón.	18
Figura 4: la abrazadera de la boquilla del saxofón.....	19
Figura 5: la caña o lengüeta del saxofón.	20
Figura 6: tudel del saxofón.....	21
Figura 7: las llaves del saxofón.....	22
Figura 8: tobo cónico del saxofón.	22
Figura 9: el apoyo del pulgar en el saxofón.	23
Figura 10: la culata del saxofón.	23
Figura 11. La campana del saxofón.....	24
Figura 12: la abrazadera de la campana del saxofón.	25
Figura 13: AdolpheSax (1814 – 1894).	25
Figura 14: imagen de las primeras patentadas de AdolpheSax.....	28
Figura 15: saxofón sopranino 1. Saxofón recto. 2. Saxofón curvo.....	29
Figura 16: registro del saxofón sopranino.....	29
Figura 17: el saxofón soprano. 1. Saxofón recto. 2. Saxofón curvo.....	30
Figura 18. Registro del Saxofón soprano.....	31
Figura 19: el saxofón alto.....	32
Figura 20: registro del saxofón alto.....	32
Figura 21: el saxofón tenor	33
Figura 22: registro del saxofón tenor.	33
Figura 23: saxofón barítono.	34
Figura 24: registro del saxofón barítono.	34
Figura 25: saxofón Bajo.	35

Figura 26: registro del saxofón bajo.....	35
Figura 27: saxofón contrabajo.....	36
Figura 28: registro del saxofón contrabajo.....	36
Figura 29: ejercicio de trabajo de la intensidad.....	40
Figura 30: ejercicio de trabajo de la intensidad.....	41
Figura 31: ejercicio para trabajar la afinación.	45
Figura 32: ejercicio de estudio de escalas con articulaciones.	48
Figura 33: Ejercicio con Intervalos de novena.	67
Figura 35: Ejercicios recomendado para el estudio del Caprice.	75
Figura 36: fragmento de los dos primeros compases del Predule de la Suite N. 1.	100
Figura 37: ejemplo de estudio de voces por separado.	101
Figura 38: ejemplo de estudio de voces por separado.	101
Figura 39: fragmento de dos compases de la Courante de la Suite N.1.....	101
Figura 40: ejemplo de estudio de voces por separado.	101
Figura 41: ejemplo de estudio de voces por separado.	101

LISTA DE TABLAS

Tabla 1: Esquema de la forma del primer movimiento de la Partita: la Allemande	51
Tabla 2: esquema de la forma del segundo movimiento de la Partita: Courante ..	55
Tabla 3: esquema de la forma del tercer movimiento de la Partita: Sarabande....	59
Tabla 4: esquema de la forma del cuarto movimiento de la Partita: BOURREE ANGLAISE	62
Tabla 5: esquema de la forma del primer movimiento: La Improvisation.	69
Tabla 6: esquema de la forma del segundo movimiento: Caprice.	72
Tabla 7: esquema de la forma del primer movimiento de la Suite: Prelude.	78
Tabla 8: esquema de la forma del segundo movimiento de la suite: Allemande. ...	82
Tabla 9: Esquema de la forma del tercer movimiento de la Suite: Courante	85
Tabla 10: esquema de la forma del cuarto movimiento de la Suite: Sarabande	88
Tabla 11: Esquema de la forma de los Minuet de la Suite.....	91
Tabla 12: esquema de la forma del Minuet 1 de la Suite.	91
Tabla 13: Esquema de la forma del Minuet 2 de la Suite.....	94
Tabla 14: esquema de la forma del séptimo movimiento de la Suite: la Guige.....	96

RESUMEN

TITULO:

INTERPRETACION DE OBRAS PARA INSTRUMENTO SOLO COMO ESTRATEGIA METODOLOGICA PARA EL DESARROLLO TECNICO DEL SAXOFON.*

AUTOR:

PARADA GARCIA, Camilo Augusto.**

PALABRAS CLAVES:

Saxofón, obras para instrumento solo, interpretación, Metodología.

Descripción:

El interpretar obras para instrumento solo, requiere además de una amplia sensibilidad musical, un alto grado de desarrollo instrumental. Lo cual optimiza el proceso de desarrollo técnico en la ejecución del saxofón. Este trabajo expone diferentes cualidades técnicas de la ejecución de este tipo de formato musical, se analizan sus aspectos relevantes y se aportan una serie de recomendaciones e ejercicios.

Se incluye además una breve reseña histórica y organológica del saxofón, para dar una referencia más amplia del instrumento y una exposición de todas las cualidades con las que se cuenta.

El repertorio escogido para llevar a cabo el desarrollo de este trabajo está compuesto por obras importantes de la literatura de la música para instrumento solo, se presenta la "Suite N.1 para Violoncello", la "Partita BWV 1013 para Flauta travesa" ambas composiciones de Johan Sebastian Bach y la "Improvisacion Et Caprice" de Euguene Bozza. Así mismo, se presenta un análisis morfológico y se destacan los aspectos más relevantes para la ejecución de cada obra, presentando estrategias de montaje y estudio. Además, de aportar obras como repertorio y estrategia en los diferentes procesos de los estudiantes de saxofón.

El saxofón es un instrumento con una gran variabilidad sonora, lo cual facilita su adaptación a diversos estilos musicales, y a la interpretación de obras compuestas para otros instrumentos.

* Proyecto de grado.

** Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Licenciatura en Música, Director. CRUZ Nelson Henry, Codirector. LOZANO Carlos Humberto.

SUMMARY

TITLE:

INTERPRETATION OF WORKS FOR SOLO INSTRUMENT AS A STRATEGY FOR TECHNICAL DEVELOPMENT METHODOLOGY SAXOPHONE.*

AUTOR:

PARADA García Camilo Augusto.**

KEYWORDS:

Saxophone solo, works for solo instrument, interpretation, Methodology.

DESCRIPTION:

To interpret musical works for solo instrument, it is needed a wide musical sensitivity a high degree of instrumental development which optimizes the technical development process in the execution of the saxophone. This work presents different technical qualities of execution of this type of music format, discusses the relevant aspects and provides a series of recommendations and exercises.

It also includes a brief historical review of the saxophone to give a wider reference of the instrument and an exhibition of all the qualities with which account.

The repertoire chosen to develop in this work is composed of important musical works of literature for solo instrument. Presents the "Suite N.1 to Cello", the "Partita BWV 1013 to Flute" both compositions from Johan Sebastian Bach and the "Improvisation Et Caprice" from Eugene Bozza. Additionally it shows the morphological analysis and highlights the most relevant aspects for the execution of each musical work, presenting strategies of staging and study. Also are provided musical works as repertoire and strategy in the different processes of the Saxophone students.

The Saxophone is an instrument with a big variability of sound, it facilitates adaptations to different musical styles, and the interpretation of musical works composed for others instruments.

* proyecto de grado

**Ability of Human Sciences, Degree in Music. Director: Nelson Henry Cruz. Codirector: Carlos Humberto Lozano.

INTRODUCCION

Durante el estudio académico del saxofón una de las más importantes situaciones es la de interpretar obras del repertorio académico universal como mecanismo de evolución de los instrumentistas; generalmente estas obras han sido compuestas para saxofón y piano, y en muchos casos con acompañamiento de la orquesta. Sin embargo, desde hace mucho tiempo atrás compositores como Johan Sebastian Bach y otros de tiempos más modernos como EugueneBozza han compuesto obras de un importante reconocimiento universal para instrumento solo. Tal es el caso de la Partita BWV 1013, la Suite N.1 y la Improvisacion y Caprice respectivamente.

El hecho por sí mismo de tocar obras para instrumento solo agrupa una serie de condiciones técnicas musicales e interpretativas, que conducen al saxofonista a desarrollar de manera significativa su actividad musical, teniendo en cuenta que el resultado dependerá exclusivamente de su capacidad y criterio para reproducir sus ideas musicales a través del saxofón.

En la siguiente monografía se resaltan las diferentes cualidades que posee la interpretación de repertorio para instrumento solo. Además, se presentan diferentes recomendaciones útiles en el afianzamiento de cada una de estas cualidades y de las formas de desarrollarlas a la hora del montaje.

JUSTIFICACION

Los motivos principales para realizar este trabajo se basan en reconocer la importancia que tiene la interpretación de obras para instrumento solo, la experimentación de un estilo propio y la necesidad de construir unas bases técnicas para lograr un alto grado de desempeño interpretativo, que conllevan muy seguramente al desarrollo de una sensibilidad artística - musical.

El desarrollo de este proyecto ofrece una serie de variables en los diferentes procesos de enseñanza – aprendizaje, entendidos como accesos a nuevos repertorios, metodologías de trabajo, independencia de instrumentos acompañantes.

Una de las principales razones para desarrollar este trabajo es la de solucionar de alguna manera la problemática que en ocasiones puede resultar debido a la falta de pianistas toda vez que el repertorio original para saxofón por el hecho de ser relativamente moderno implica tener un bagaje pianístico amplio, situación que no es muy común en nuestro medio musical.

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL.

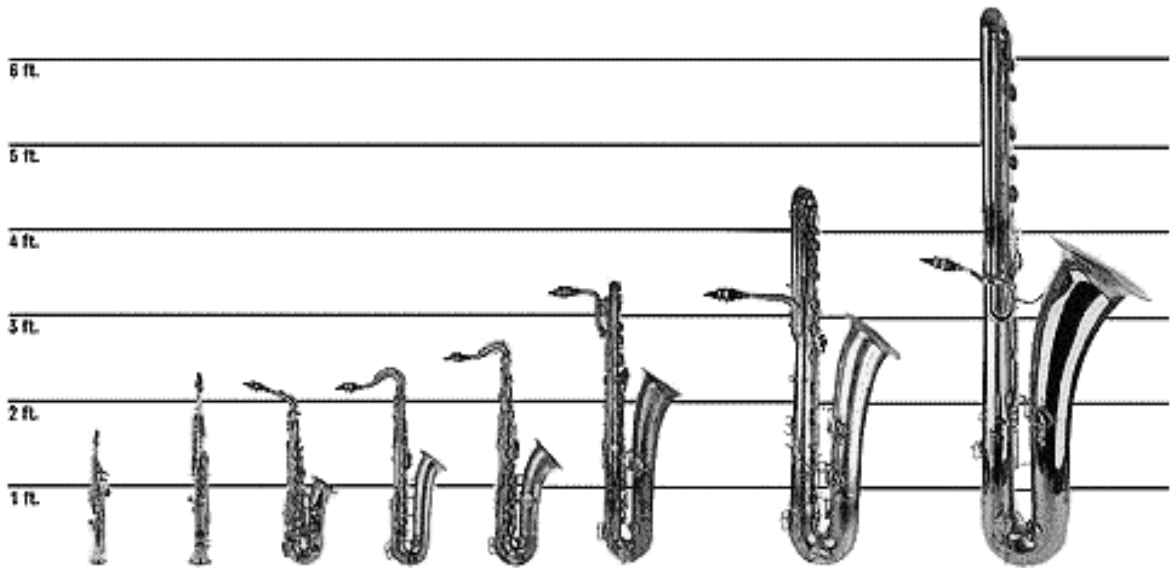
Ofrecer una serie de parámetros técnico - musicales que permitan optimizar el desempeño de los saxofonistas, tomando como base obras para instrumento solo.

OBJETIVOS ESPECIFICOS.

- ✓ Desarrollar estrategias que contribuyan al mejoramiento de la ejecución desde lo técnico – motriz.
- ✓ Reconocer los estilos musicales y las implicaciones interpretativas que estos conllevan.
- ✓ Reflexionar sobre la relación existente entre lo melódico y lo armónico mediante la interpretación del repertorio para instrumento solo.
- ✓ Resaltar la importancia que tiene para el desarrollo técnico en el saxofón el realizar este tipo de montajes.
- ✓ Reconocer otras fuentes de práctica instrumental que fortalezcan los procesos de desarrollo en los estudiantes del saxofón.

1. EL SAXOFON.

Figura 1. La familia de los saxofones. De derecha a izquierda. Saxofón sopranino, saxofón soprano, saxofón alto, saxofón melódico, saxofón tenor, saxofón barítono, saxofón bajo, saxofón contrabajo.



http://www.cfpa.pt/phpwebquest/miniquest/soporte_tabbed_m2.php?id_actividad=1535&id_pagina=2(citado 23.05.2011)

1.1 CARACTERISTICAS

El saxofón es un instrumento cónico de la familia de los instrumentos de viento – madera, en general hecho de latón, pero también fabricados de bronce, cobre, acero inoxidable, plata y a veces de aluminio, madera y vidrio son menos comunes; está conformado por una boquilla con caña simple, la cual es la que produce el sonido. La boquilla puede ser de ebonita, madera, metal, plástico o vidrio; las cañas pueden ser de caña simple sacada del ArundoDonax y de plástico.

Su cuerpo consta de un tubo cónico y delgado que se ensancha en su extremo para formar una campana y a su largo existen entre 20 y 23 agujeros de tono y de

tamaño variable. Estos agujeros son cubiertos por unas almohadillas (llamadas también zapatillas), que recubren los agujeros creando un sello hermético que no permite la salida del aire. Estas almohadillas van pegadas al sistema de llaves que están situadas por todo el cuerpo del saxofón. Estas llaves controladas por los dedos de ambas manos exento el pulgar derecho situado sobre un soporte que ayuda a mantener el saxofón en equilibrio. En reposo, algunos agujeros están abiertos y otros están cerrados por las almohadillas.

La digitación del saxofón se asemeja a la digitación del oboe y el sistema Boehm y a la digitación de la flauta travesa y el registro superior del clarinete. El tamaño del saxofón varía dependiendo del tipo del saxofón; los saxofones más grandes producen sonidos graves mientras los pequeños producen sonidos agudos.

1.2 PARTES DEL SAXOFON:

1. Boquilla.
2. Abrazadera.
3. Caña
4. Cuello o tudel.
5. Llaves.
6. Tubo cónico.
7. Apoyo del pulgar derecho.
8. Culata.
9. Campana.
10. Abrazadera de la campana.

Figura 2: El Saxofón.

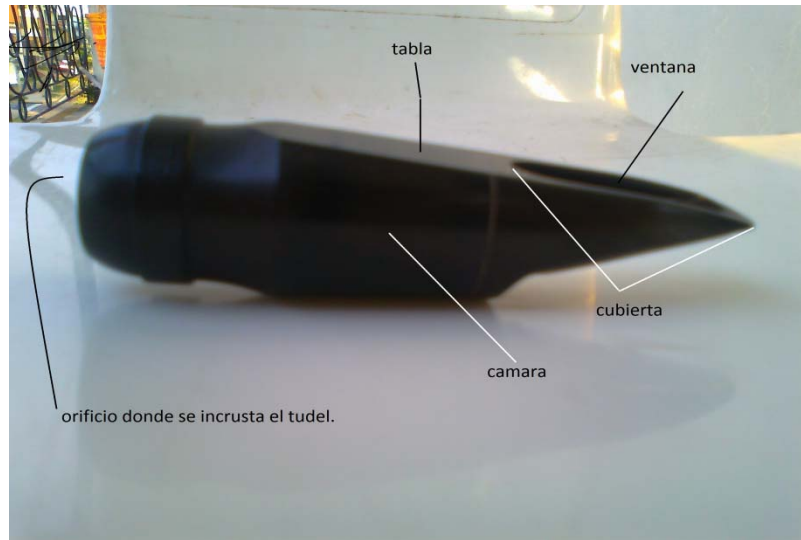


1.2.1 Boquilla.

La boquilla es la parte principal en la producción del sonido en el saxofón, de ella depende principalmente las características del sonido. En su parte inferior es plana y allí se ubica la caña, la cual se sujeta a la boquilla con una abrazadera. Por dentro posee una cámara, que puede ser redonda o cuadrada y por su interior que es hueca. Esta interactúa con la caña para la producción del sonido.

La boquilla se fabrica en una gran variedad de materiales tanto metálicos como no metálicos. Los materiales más comunes son Ebonita y Metal; los no comunes son cristal, plástico, madera, porcelana, hueso. Dependiendo de los materiales y diseños de la boquilla se varía la calidad del sonido, el volumen, la flexibilidad, el timbre, la afinación y la facilidad para la ejecución.

Figura 3. La boquilla del saxofón.



1.2.2 Abrazadera.

La abrazadera es la que sujeta y mantiene firme la caña a la boquilla, va insertada en la boquilla como un anillo y sujeta por uno o dos tornillos. Su material y forma, al igual que la boquilla, influye en el sonido del saxofón. Se fabrican diferentes abrazaderas que soportan la caña sobre puntos específicos que logra variar la sonoridad. En el mercado existe una gran variedad de diseños se encuentra en materias desde cuero, metal, hilo, cuerdas; para las diversas sonoridades que permite el saxofón.

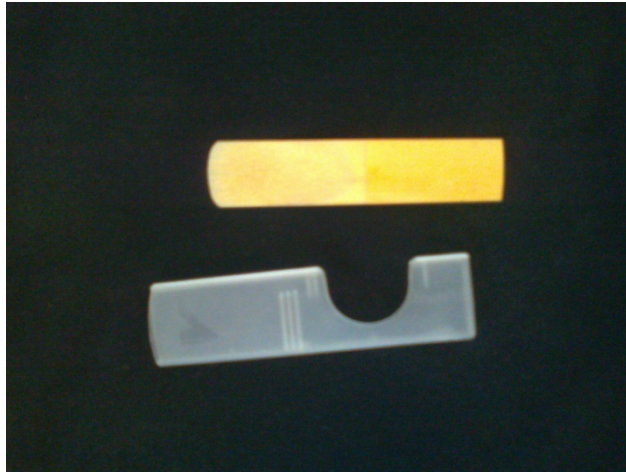
4: la abrazadera de la boquilla del saxofón.



1.2.3 la caña.

La caña o también conocida como lengüeta es una tira fina que puede ser de madera, plástico y fibra de vidrio. Las cañas de madera se hacen de ArundoDonax. La caña está situada en la boquilla y con la acción del viento vibra en diferentes frecuencias sonoras y actúa como válvula que se abre y se cierra sobre la boquilla a distintas velocidades, lo cual es lo que produce el sonido. El promedio de velocidad o frecuencia de esta acción controla la afinación y la intensidad del sonido.

Figura 5: la caña o lengüeta del saxofón.



1.2.4 Cuello o Tudel.

Es la parte superior del saxofón, en su punta está cubierto por una hoja de corcho, que es donde va incrustada la boquilla y sirve como modulador, conductor y amplificador del sonido producido por la boquilla, ayudando a variar las características sonoras antes de su llegada al cuerpo del saxofón. La forma del cuello varia en los diferentes saxofones. El cuello posee una sola llave, la cual tapa un orificio ubicada después del corcho, esta llave es controlada con el pulgar de la mano izquierda y es la encargada de permitir los cambios de octava en el registro del saxofón, esta llave es conocida como llave de octava. En la actualidad algunos prototipos de casas fabricantes han incorporado otra llave al tudel, en la búsqueda de nuevos armónicos.

Figura 6: tudel del saxofón.



1.2.5 llaves.

El saxofón posee de 20 a 23 llaves (algunas casas fabricantes lo hacen con 20 llaves, y otras de 23). Cada llave es controlada a su vez, con los dedos de ambas mano, se exenta el pulgar derecho situado sobre un soporte que ayuda a mantener el saxofón en equilibrio.

La ubicación de estas llaves por todo el cuerpo del saxofón se asemeja a la digitación del oboe y el sistema Boehm y a la digitación de la flauta travesa y el registro superior del clarinete.

Algunas llaves permanecen en reposo, tapando el orificio y son destapadas con la acción de la llave y otras llaves están destapadas.

Figura 7: las llaves del saxofón.



Fuente

<http://www.felcomusical.com/nn/HTML/servicios/limpieza/servicios.htm>. Citado 30.01.

1.2.6 Tubo Cónico.

Es el cuerpo del saxofón, en el cual están montadas las 20 llaves que son las encargadas de tapar los 20 orificios que posee este tubo cónico. En una de sus puntas es angosto, que es donde va incrustado el tudel, hacia el otro orificio se ensancha para unirse a la culata y al final a la campana. Su tamaño y forma varía en los diferentes saxofones de la familia. Siendo el saxofón sopranino el que posee el tubo cónico más pequeño y el saxofón contrabajo con el más grande.

Figura 8: tubo cónico del saxofón.



<http://www.felcomusical.com/nn/HTML/servicios/limpieza/servicios.htm>
30.01.2012

Citado

1.2.7 Apoyo del pulgar.

Está ubicado en la parte trasera – baja del tubo cónico del saxofón. Ayuda a la estabilidad y con la comodidad de la mano derecha del intérprete de saxofón. Todos los saxofones la poseen.

Figura 9: el apoyo del pulgar en el saxofón.



1.2.8

Culata. Es la parte baja del saxofón, su forma es curva y en ella van ubicados el orificio de Do, Mib y de Do #. Es la encargada de unir el tubo cónico con la campana.

Figura 10: la culata del saxofón.



1.2.9 Campana.

La campana es la parte más ancha del saxofón, va apuntando hacia arriba en la mayoría de los saxofones, exento en el saxofón sopranino y soprano rectos, los cuales la llevan apuntando hacia abajo como el clarinete bajo. Va unida a la culata y unida al tubo cónico del saxofón por una abrazadera. Sobre ella están ubicados los orificios de Sib, Si y Do y en el saxofón barítono y bajo también el orificio de La.

Figura 11. La campana del saxofón.



1.2.10 Abrazadera de la campana.

Es la encargada de unir la campana con el tubo cónico. Esta agarrada en la parte delantera del tubo cónico y la parte trasera de la campana.

Figura 12: la abrazadera de la campana del saxofón.



1.3 HISTORIA:

Figura 13: AdolpheSax (1814 – 1894).



Fuente <http://es.wikipedia.org/wiki/Saxof%C3%B3n>. (Citado 2011-03-18)

El saxofón fue inventado por Antoine Joseph Sax también conocido como AdolpheSax, nacido en Dinant, Bélgica el 6 de noviembre de 1814 y Fallecido en París el 4 de Febrero de 1894. Hijo de Charles-Joseph Sax, fabricante de instrumentos de quien aprendió este arte. Estudio en el conservatorio de Bruselas flauta y clarinete.

Los primeros inventos de Adolphe registrados son la flauta y el clarinete de marfil, dados a conocer en la Exposición Industrial de Bruselas en 1830.

La interpretación del clarinete lo lleva a buscar mejoras tímbricas y Patento, Belga 1051, del 21 de junio de 1838, un clarinete bajo con campana que apunta hacia abajo. En 1841 en la Exposición de la Industria de Bruselas aparece por primera vez el saxofón. La campana utilizada en el clarinete bajo, 3 años antes, encontrada en un instrumento metálico y que su campana apuntaba hacia arriba. El Saxofón. En París el 3 de febrero de 1844 en la sala Herz se presentó una adaptación de "Chant Sacré" del compositor HertorBerlioz, para un conjunto de seis saxofones de diferentes diámetros todos inventados por AdolpheSax. Ese mismo año el compositor G.Kastner lo utiliza en su oratorio "Le dernierRoi de Juda" que se presentó en el conservatorio, interpretada por AdolpheSax. En 1845 el saxofón fue incorporado a las bandas militares, remplazo el oboe y el fagot. El 21 de marzo de 1846, AdolpheSax patento El Saxofón. Y luego de diferentes cambios en 1850 se patenta la familia: Saxofón Sopranino, Saxofón Soprano, Saxofón Alto, Saxofón Tenor, Saxofón Barítono, Saxofón Bajo, Saxofón Contrabajo.

En 1854 AdolpheSax fue nombrado "Fabricante de Instrumentos musicales de la Casa Militar del Emperador".

En 1857 fue creada una cátedra especial para integrantes de las bandas militares en el conservatorio de Paris, las clases de saxofón eran dictada por Adolphesax. Entre 1857 y 1870 fue cerrada la carrera por razones financieras, se formaron 130 saxofonistas. La carrera la reanudaron en 1942, año en el que el virtuoso saxofonista Marcel Mule asumió la dirección de las clases.

Se empezó a hacer composiciones operísticas y sinfónicas para el saxofón en los primeros años luego de su nacimiento, obras como Le DernierRoi de Juda, de Georges Kastner (1810-1867), estrenada en 1844; Hamlet de Ambroise Thomas (1811-1896), creada en 1868; El rey de Lahore y La Virgen, de Jules Massenet (1842-1912), en 1877 y sobre todo La Arlesiana, de Georges Bizet (1838-1875),

en 1872, donde alcanzó gran éxito.

En 1886 la patente de los saxofones de AdolpheSax espiró. A partir de ahí varios fabricantes y saxofonistas aplicaron sus mejoras al diseño del saxofón.

De las primeras modificaciones fue la ampliación de la campana y se le añade una llave adicional para bajar un semitono a Bb. Otra modificación importante fue la unión de los dos agujeros de octava, en una sola llave encontrados como dos llaves diferentes manejadas con el pulgar izquierdo en el modelo de AdolpheSax. Luego de la muerte de AdolpheSax (1814 – 1894), la popularidad del saxofón decayó, su uso no fue muy común luego de esos años, hasta mediados de 1930 reaparece el saxofón en los nuevos géneros musicales de Norteamérica, como el jazz; Con grandes virtuosos del saxofón como Charlie Parker.

Desde la época hasta estos años el saxofón se ha venido usando en diferentes géneros, formatos y estilos musicales, gracias a su versatilidad tímbrica y su fácil adaptación a diversas estéticas musicales.

Figura 14: imagen de las primeras patentadas de AdolpheSax.

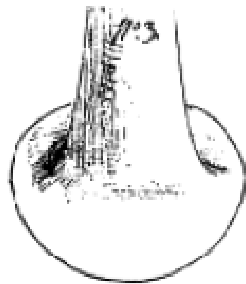


FIG. 1.
Customary bell,
1838 patent.

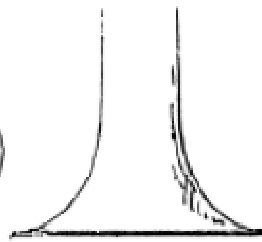


FIG. 2.
Saxophone N° 7,
1846 patent.



FIG. 3.
Saxophone N° 8,
1846 patent.

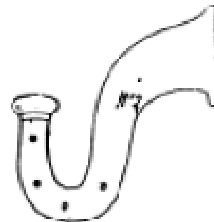


FIG. 4.
Alternative bell,
1838 patent.



FIG. 5.
Bass clarinet,
Kastner 1847.

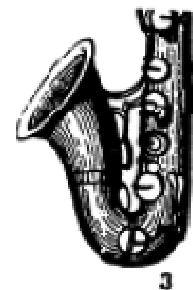


FIG. 6.
E♭ Alto
Kastner 1847.



FIG. 7.
Crook, bass clarinet
1838 patent.

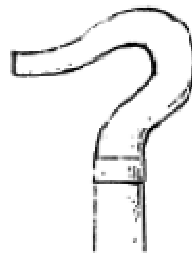


FIG. 8.
Saxophone N° 5,
1846 patent.

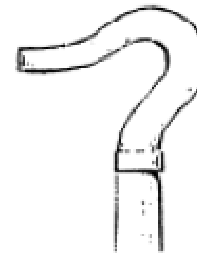


FIG. 9.
Saxophone N° 6,
1846 patent.

cuerpo del saxofón. Este es el saxofón más pequeños de toda la familia, su cuerpo es similar al del clarinete requinto; también afinado en Mib. Su sonoridad es muy aguda y penetrante. Una de sus primeras apariciones en las cuales se destaco fue en el estreno del trabajo orquestal del Bolero de Maurice Ravel. Por lo pequeño de su tamaño, poco lo fabrican curvo. Es un instrumento muy difícil de fabricar, por lo que muy pocos fabricantes lo producen.

En la actualidad es usado en la música clásica contemporánea, se destacan intérpretes como Daniel Kientzy, Anthony Braxton, Roscoe Mitchell, Joseph Jarman, Paul McCandless y VinnyGolia.

1.4.2 Saxofón soprano.

Figura 17: el saxofón soprano. 1. Saxofón recto. 2. Saxofón curvo.

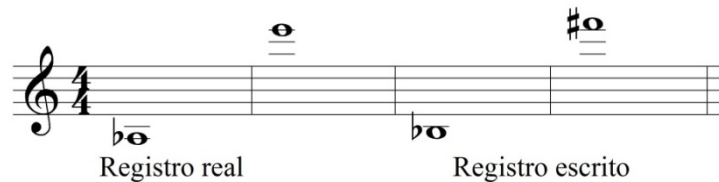


Fuente

1 <http://www.musik-produktiv.es/jupiter-artist-jp-947-gl.aspx> citada el 30.01.2012

2 <http://www.stockmusical.com/saxos-alyse/856-saxo-soprano-curvo-alyse-s-818l-iii-llave-alta-fa-sost.html> citado 30.01.2012

Figura 18. Registro del Saxofón soprano.



Esta afinado en Sib. Es fabricado curvo y recto. Los saxofones rectos se encuentran con dos tudeles diferentes, uno de ellos curvo y el otro recto permitiendo un cambio en la sonoridad y una facilidad en la ejecución. Es similar al clarinete y en algunos géneros musicales lo reemplaza. Su timbre es suave, agradable y agudo, se asemeja al registro del violín.

El músico de jazz Sidney Bechet (1897 – 1959) fue uno de los primeros exponentes en popularizar este instrumento. Fue un instrumento muy usado en el desarrollo del jazz, músicos importantes del género como John Contrane, James Carter, Wayne Shorter, Branford Marsalis, Kenny G; lo han usado en varias de sus grabaciones.

1.4.3 Saxofón alto.

Figura 19: el saxofón alto

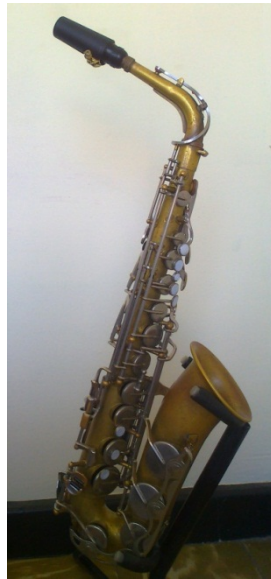


Figura 20: registro del saxofón alto.



Esta afinado en Mib, una octava por debajo del sopranino. Es el más popular y usado de toda la familia de los saxofones. Además goza de la mayor cantidad de literatura, gracias a su sonoridad. Su timbre puede ser suave, delicado y cantáble, como fuerte y agresivo, gracias a su variabilidad tímbrica ha sido el preferido de toda la familia de saxofones por diferentes compositores durante su corta existencia. Durante la incorporación del saxofón a las diferentes escuelas de música, seha recomendado empezar sus estudios en el saxofón alto, ya que su sonoridad es la más representativa en la familia de los saxofones; en la actualidad en las diferentes escuelas de música en el mundo se exige el estudio del saxofón en el saxofón alto. Por ello la aparición de los primeros intérpretes destacados del instrumento lo fueron en este saxofón, intérpretes del saxofón alto como Marcel

Mule ayudaron a la difusión del instrumento y al enfoque de diversos compositores que han dedicado varias obras al intérprete. Con la llegada del jazz a New Orleans, el saxofón alto se convirtió en uno de los instrumentos más importantes para la interpretación de este género e intérpretes destacados como Charlie Parker que revolucionaron la forma de interpretar este género.

1.4.4 Saxofón tenor.

Figura 21: el saxofón tenor

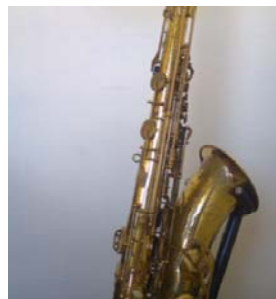
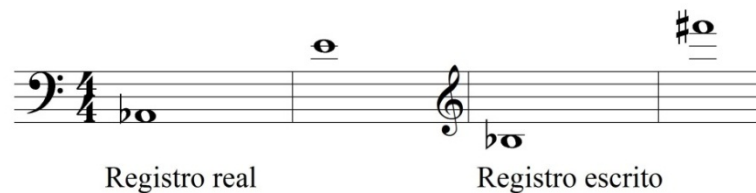


Figura 22: registro del saxofón tenor.



Esta afinado en Si b, una octava por de abajo del soprano. La sonoridad de este saxofón supone una similitud con la del fagot. Es un instrumento muy usado en el jazz, y cumplió al igual que el saxofón alto un papel importante en el desarrollo de este género, gracias a intérpretes como JhonColtrane, SonnyRollins, que incorporaron nuevas sonoridades a este estilo musical. Este saxofón parte del tamaño medio de la familia de saxofones. Su tudel posee una curvatura hacia arriba.

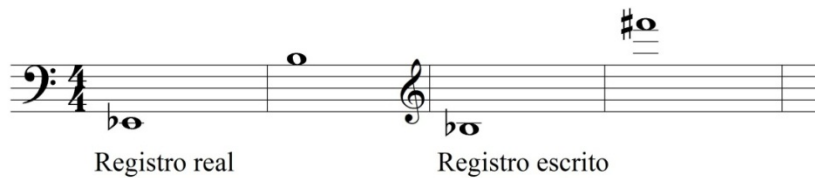
1.4.5 Saxofón barítono.

Figura 23: saxofón barítono.



Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/Saxof%C3%B3n_bar%C3%ADtono citado: 21.03.2011.

Figura 24: registro del saxofón barítono.



Esta afinado en Mib una octava por debajo del saxofón alto. Su registro se extiende, a diferencia de los demás saxofones que solo llegan a Sib, este posee una llave adicional para hacer la nota La. Su sonoridad es grave, siendo así uno de los bajos de la familia de los saxofones. Su tudel posee una curvatura hacia abajo en la cual tiene un desagüé. Poco ha sido usado como solista generalmente es usado como bajo y refuerzo para las melodías graves.

1.4.6 Saxofón Bajo.

Figura 25: saxofón Bajo.



Fuente. <http://www.pianomundo.com.ar/instrumentos/saxofon.html> citado 09-10-2011.

Figura 26: registro del saxofón bajo.



Esta afinado en Bb una octava por debajo del saxofón tenor. Es uno de los saxofones más grandes de la familia. Su sonoridad es grave y profunda. Su uso ha sido en las bandas musicales, su peso y tamaño no permite cómoda interpretación. Su tamaño es de 99 centímetro o de 39 pulgadas.

El compositor PercyGrainger ha sido uno de los pocos compositores en utilizar el saxofón bajo en su música.

1.4.7 Saxofón Contrabajo.

Figura 27: saxofón contrabajo



<http://saxvg.blogspot.com/2009/11/el-saxofonista-daniel-kientzy-en-el.html>Citado31.01.2012.

Figura 28: registro del saxofón contrabajo.



Esta afinado en Eb una octava por debajo de Saxofón Baritono. Es el saxofón más grande de la familia, su tamaño es de 6,8 metros de tubo cónico de 17 centímetros de diámetro en su campana. Este saxofón ha sido poco fabricado desde su primera fabricación, que no fue hecha por AdolpheSax, el primer fabricante fue su hijo AdolpheEduardSax, en 1895. Fue usado en Banda Militares y civiles a principios de siglo; además en el jazz por Glenn Gray en 1938. En la actualidad es usado en especial en la música contemporánea, en donde se destacan intérpretes como Daniel Kientzy.

2. INTERPRETACION DE OBRAS PARA INSTRUMENTO SOLO

Para interpretar obras para saxofón solo se requiere tener un control avanzado de la técnica del instrumento, las técnicas y conceptos como, la sonoridad, el fraseo, el sentido armónico, la digitación, el ritmo y la interpretación se exponen en su totalidad a la hora de hacer interpretaciones de este tipo de formato musical. Además, se enfrenta en una completa variedad de técnicas y sonoridades encontradas en obras de diferentes estilos y épocas.

Es de resaltar la importancia de reconocer estas cualidades que exige el interpretar obras para instrumento solo, y su necesidad para los primeros años del estudio del saxofón ya que, si se llega a un completo dominio al interpretar como solista, será más productivo en el dominio de diferentes formatos con más instrumentos que poseen las mismas u otras sonoridades. El lenguaje de hacer música se comparte con mayor claridad y calidad, y aporta en el desarrollo de lo artístico del músico. De la misma manera, se podrá experimentar un estilo propio con un alto grado de sensibilidad musical. A su vez, se amplían nuevas posibilidades que ayudaran a experimentar diferentes ideas y estilos de interpretación.

Se propone nuevas formas de interpretación, y variación del repertorio para los diferentes estudiantes de saxofón. En las obras seleccionadas se encuentran variedades de sonoridades; desde melodías muy cantadas con diferentes matices y expresiones sonoras hasta melodías de gran velocidad y despliegue técnico que conservan lo estético y expresivo.

La idea principal consiste en agrupar una serie de obras en las cuales se encuentran los aspectos técnicos musicales anteriormente mencionados, y una serie de recomendaciones que ayudaran y facilitaran en buena medida el

desarrollo de este tipo de interpretaciones.

Se presentan tres obras: La partita BWV 1013 para flauta, de Johan Sebastian Bach; La suite 1 para cello de Johan Sebastian Bach; y la improvisación e Caprice de EugueneBozza para saxofón. Las dos primeras son de un compositor del Barroco y es de anotar que en esta época todavía no existía el saxofón, por ello, son dos adaptaciones de obras una para Cello y la Otra para Flauta. Gracias a que estos instrumentos cuentan con un registro parecido al del saxofón se pueden interpretar estas obras. Además, nos ofrece un recurso de interpretación pensado en crear o buscar nuevas adaptaciones de diferentes obras en todos los estilos y épocas musicales para llegar a un completo trabajo de las cualidades técnicas presentadas en este proyecto, y nutrir cada vez más el repertorio para el saxofón como instrumento solista.

2.1 PRINCIPALES PROBLEMAS TECNICOS DEL ESTUDIO DEL SAXOFON Y POSIBLES SOLUCIONES BASADAS EN EL DESARROLLO DEL PROYECTO

2.1.1 La sonoridad.

En música los sonidos se califican en categorías como: largos y cortos, fuertes y débiles, agudos y graves, agradables y desagradables.

La sonoridad es el factor principal a la hora de interpretar un instrumento como solista por el hecho que toda la música producida es sólo dicho sonido. Lo que exige tratar de poseer un control total de todas las propiedades del sonido y afianzar una sonoridad requerida para la interpretación de los diferentes estilos de la música.

Cada sonido producido por un instrumento tiene su propia cualidad, en el caso del saxofón es un instrumento que permite desarrollar una sonoridad ambivalente, dulce, áspero, cantáble y explosivo.

El saxofón es un instrumento de viento que posee una amplia variabilidad tímbrica que le permite una fácil adaptación a diversos estilos y ambientes en la música. Cosas como la intensidad del sonido, la duración, la afinación, el timbre, el cuerpo y el color, deben ser controladas y bien seleccionadas para cada interpretación. De ello depende el que sea algo agradable y bello o disonante y displaciente para el oído humano, y lo convierta en su representación vital, y a su vez sea una interpretación acorde del contexto en el que se encuentra escrita la obra.

2.1.2 La intensidad.

En la música es lo que nos permite entender si un sonido producido es débil o fuerte. La variedad de esta cualidad depende de la cantidad de vibraciones, entre mayores sean las vibraciones la intensidad será mayor, entre menor sean las vibraciones menor es la intensidad. La intensidad del sonido es algo fundamental en la interpretación del saxofón, gracias a que posee una gran variedad tímbrica, dificulta mantener la igualdad de las propiedades del sonido en los diferentes cambios de intensidad. La variación de la intensidad del sonido en el saxofón, va en los cambios de la fuerza de la columna de aire la cual incrementa las vibraciones que se producen en la boquilla que son proyectadas hacia el instrumento. Esta fuerza de aire además de alterar la intensidad del sonido, provoca una alteración de la fuerza ejercida por los músculos faciales que intervienen en la embocadura, los cuales juegan un papel muy importante para mantener las cualidades del sonido, de parte del instrumentista depende mantener una embocadura estable, que la variación de los músculos faciales durante los cambios de intensidad, sean mínimos y si es posible no exista movimiento.

Encontramos en la música una terminología útil para identificar las diferentes intensidades del sonido:

“*pp*” Pianísimo: Muy suave.

“*p*” Piano: Suave

“*mp*” Mezzopiano: medio suave.

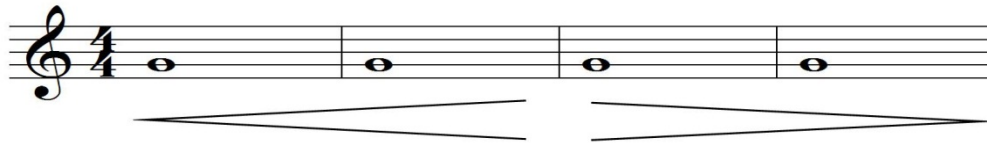
“*mf*” Mezzoforte: medio fuerte.

“*f*” Forte: fuerte.

“*ff*” Fortissimo: muy fuerte.

Dentro de la investigación han surgido los siguientes ejercicios. Una de las mejores formas de lograr un buen control de la intensidad del sonido, es estudiando nota larga, ya sean dos o una redonda en un tiempo lento con cambios de matices se debe comenzar de pianissimo (*pp*) a forte (*f*) y viceversa; (ejm 1)

Figura 29: ejercicio de trabajo de la intensidad.



También podemos usar esta forma con fragmentos de escalas o melodías pequeñas de 4 compases que replacen las redondas ilustradas en el ejemplo anterior. Tocando al máximo primero pianissimo y delicado, aumentando la intensidad hasta llegar a un sonido fuerte y pesado.

También interpretar fragmentos de obras o temas, primero lo más pianissimo y delicado posible y repetir lo mismo viceversa, aumentando la intensidad hasta llegar a un sonido fuerte y pesado. Buscando la igualdad de todas las cualidades del sonido en las dos formas, tanto la afinación, el timbre, el cuerpo y el color. A si mismo esto nos ayuda a ampliar los recursos sonoros, y llegar a los extremos de las cualidades que nos brinda la sonoridad del instrumento para las diferentes interpretaciones.

También haciendo mezcla de matiz, por ejemplo si estamos haciendo una escala en negras la primera nota fuerte y la segunda piano, la tercera fuerte y la cuarta

piano, etc. Cabe anotar que el sentido sonoro del cerebro necesita acostumbrarse a los cambios y estos ejercicios y ejemplos tratan de relacionar las dos respuestas sonoras fuerte y piano Ejemplo:

Figura 30: ejercicio de trabajo de la intensidad.



2.1.3 El Timbre

El *timbre* es la relación general de los distintos armónicos, es lo que nos permite distinguir las sonoridades de los diferentes instrumentos musicales y a su vez a diferenciar la sonoridad adecuada para cada estilo musical. Además, es el encargado de que una sonoridad sea bella o desagradable para el oído humano. El timbre es lo que nos sirve de criterio de identidad de cada sonido emitido por un instrumento musical. La imitación de un sonido o búsqueda de una tímbrica anteriormente adicionada le permite conocer timbres de diferente tipo que son útiles a la hora de aportar componentes que llevan al desarrollo de un buen sonido personal. Además, grabar sus melodías o fragmentos de obras que se estén estudiando para poder percibir bien las cualidades del sonido que no se alcanzan a escuchar en su totalidad al momento de ejecutarlas.

La variación del timbre depende de la variación de los armónicos que lo conforman, ellos cambian ya sea con la fuerza, según el tipo de instrumento y de la forma de tocar este instrumento. El saxofón ya que posee una gran variedad tímbrica está sujeto a diferentes materiales, desde la boquilla, las cañas, las abrazaderas de la boquilla, los resonadores o zapatillas y el cuerpo del saxofón, todo su *cuerpo* influye para lograr varios cambios en el timbre.

2.1.4 La duración.

Es lo que nos permite identificar el tiempo que dura las vibraciones producidas por un sonido. La duración está relacionada directamente con el factor tiempo. Encontramos sonidos cortos y largos ello depende de la onda producida por un instrumento resonante. Los instrumentos de cuerda con arco son los únicos instrumentos acústicos que pueden mantener el sonido el tiempo que quieran todo depende del cambio de arco ejercido por el intérprete. En el saxofón la duración de la nota depende de la capacidad pulmonar que posea el intérprete.

En el repertorio escogido para el desarrollo del proyecto encontramos frases con una duración muy larga, especialmente en la suite N. 1 por el hecho de ser una obra compuesta para un instrumento de cuerdas, lo cual aporta exigencia amplia a la interpretación en el saxofón por la poca oportunidad de respirar con la que se cuenta entre frase y frase.

El estudio de nota larga con reloj midiendo la duración de la nota y utilizando el menor tiempo posible para respirar entre nota y nota buscando la duración igual de todas las notas para no solo buscar una nota con bastante duración sino también la unión de varias notas todas de igual duración y lograr una buena resistencia del cuerpo a la hora de ejecutarlas.

2.1.5 El cuerpo.

Es el término usado para definir la densidad de la resonancia del sonido, y a su vez, es la base que permite mantener la entonación y solidez en el mismo sonido. Es importante la forma de proyección de aire porque la fuerza, la energía y la velocidad que posea dicha proyección proveniente del cuerpo del intérprete. Desde una visión fisiológica, el tórax o cavidad pectoral contienen el corazón, pulmones, esófago, tráquea y son los encargados de conducir el aire al saxofón. Y así, la columna vertebral, esternón y costillas también hacen parte de la estructura ósea y conforman el cuerpo humano y tienen relación con la forma de

interpretar el saxofón. Además, entre las costillas se encuentran una cantidad considerable de pequeños músculos que son conocidos como los intercostales que permiten la expansión y contracción de las costillas útiles para la entrada y salida del aire. Cabe resaltar la importancia del diafragma que es el músculo que se puede contraerse y relajarse.

El aparato respiratorio es donde ocurre el intercambio gaseoso en el aire que entra y sale al organismo humano. En el momento que se hace una inhalación de aire al cuerpo el diafragma se contrae permitiendo que la cavidad torácica se amplíe, dicha contracción crea un vacío que succiona el aire que va hacia los pulmones. En la exhalación el diafragma se relaja y retoma su forma y el aire es expulsado de los pulmones.

2.1.6 El ritmo.

En la música se define como la forma de organizar y entender los pulsos y acentos que se perciben con el oído humano, se organizan en la mente y dan un sentido y una forma en el tiempo. En las obras encontramos ritmos lentos y a su vez ritmos veloces, con diversas medidas y estilos de la música. En la “suite 1” de Johan Sebastián Bach y en la “Improvisación Et Caprice” de Eugène Bozza, en el primer movimiento de cada obra, su ritmo es totalmente libre; uno muy lento y sereno, la improvisación; y el otro con un carácter más fuerte y tenso, el prelude. A su vez, movimientos más tensos, veloces y virtuosos como es el caso de la allemande, la courante y la gigue, de la suite 1 y a su vez la allemande, la courante y el burre, de la partita y el caprice. Y otros movimientos andantes y llevaderos que permiten más el disfrute de cada nota, como es el caso de los minuetos de la suite 1 y la zarabande de la partita.

Un reto rítmico se presenta en el caprice de Bozza, con un constante cambio de medida, en una velocidad rápida y la utilización de una figura muy ágil, (seisillo de semicorchea en un tiempo de 120 negra).

En las diferentes obras, cada movimiento es un ritmo típico de alguna región y época de la música. Tanto en la “suite 1” y en la “Partita”, danzas típicas del Barroco europeo. Y en la “Improvisación Et Caprice” ritmo contemporáneos. Esto le exige a la interpretación un completo estudio de cada estilo en sonoridad, ritmo, tímbrica y color.

Al iniciar el montaje de las diferentes obras se recomienda empezar en un tiempo moderado en el cual se pueda dominar las cualidades interpretativas y poder identificar y conocer cada una de las frases y ritmos expuestos. Llevando un control de los diferentes avances, midiendo las velocidades trabajadas con un metrónomo buscando el aumento progresivo y una claridad de cada uno de los fragmentos trabajados. Así mismo, el trabajo con metrónomo aporta una estabilidad y definición del carácter y sentido del ritmo de cada danza facilitando una selección de la velocidad adecuada para cada movimiento trabajado.

2.1.7 La afinación.

En el saxofón depende de la fuerza ejercida por la embocadura sobre la caña que reposa en la boquilla, esto hace que vibre y produzca el sonido. Es relevante la calidad del instrumento y generalmente en el caso de los saxofones las notas Re y Mí del registro medio son de afinación alta a comparación del resto de las notas del registro. Estos problemas se pueden solucionar con digitaciones alternas. En las dos notas se le puede agregar, aparte de la posición normal, la tecla del Si bajo, si no está muy alta de afinación o si es necesario, se agregar la nota Si y la de Sib. La afinación también es un factor que varía con los cambios de intensidad se debe tratar mucho con la fuerza ejercida en la embocadura, si varia la fuerza de la embocadura varía la afinación. Para ello se debe trabajar los ejercicios de control de intensidad con el afinador o una nota guía producida por otro instrumento. Otra forma de afianzar la afinación en el registro es usar el Sib bajo como nota pedal y hacer movimientos cromáticos ascendentes y devolverse al Sib, luego de cada nota que asciende hasta llegar a la parte mas alta del registro y

El repertorio escogido para el desarrollo de este proyecto contiene melodías rápidas de esta forma se experimenta la utilización de todas las digitaciones alternar en el saxofón que permiten la facilidad y mayor comodidad para lograr una buena velocidad de las melodías con esta cualidad. Ya depende del instrumentista la selección de una buena digitación que le permita lograr que el movimiento de las manos sea el más confortable posible evitando esfuerzos innecesarios.

2.1.9 La articulación.

Es la manera como se hace producir un sonido con un instrumento o la voz humana y la forma de unir todos estos sonidos entre si. Cada separación o interrupción del sonido se entiende como articulación. De ella se desprende el carácter y estilo de cada sonoridad producida.

La duración de la lengua sobre la caña evitando la vibración y producción sonora son importantes en la forma, tiempo y fuerza de esta acción y de ésta depende la estructura de cada articulación. También podemos hacer articulaciones con el diafragma (el aire) y con la garganta. Podemos identificar tres etapas fundamentales del sonido en las cuales se basa cada articulación producida. La primera, que es el inicio, puede ser suave, fuerte y normal, la segunda es la duración que puede ser completa en su 100% o incompleta 25%, 50%, etc.; y por último la finalización del sonido que puede ser seco, normal y fuerte.

El entender y dominar todas las diferentes formas de articulación en el instrumento, permiten contar con mayores recursos a la hora de interpretar diferentes estilos musicales. Porque en todos las épocas y estilos varían los fraseos y formas de articular las notas.

En las obras encontramos gran variedad de articulaciones, fraseos lentos, rápidos, pesados y débiles. Las articulaciones encontradas en las obras exigen un dominio y precisión en la lengua, ésta es la encargada de interrumpir el sonido y lograr las

diferentes articulaciones.

En la música podemos identificar un grupo de las articulaciones que son más destacadas y usadas en los diferentes estilos musicales, cada una de ellas está representada por un símbolo ubicado en la parte superior de la nota en el pentagrama.

Detache: la nota es completa esto significa el estado natural. Con un inicio normal una duración completa y una terminación normal.

Stacato: es la mitad de la nota con un comienzo normal una duración de un 50% y un final normal.

Tenuto: Comienza normal y tiene una duración de un 100%, finaliza suave.

Marcato: con un comienzo fuerte, una duración del 100% disminuyendo y un final normal.

Legato: su comienzo es normal la duración de la nota es según la duración de la nota a la cual va unida sin interrupción del sonido.

Staccatissimo: su comienzo es normal, su duración es de 25 %, su final es seco.

Martele: su comienzo es fuerte, su duración es de 100% y su final es fuerte.

Y además contamos con la combinación de estas articulaciones.

Se recomienda el estudio de escalas incorporando y combinando cada una de las articulaciones anteriormente nombradas, con diferentes velocidades y con la utilización de un metrónomo para trabajar sobre un tiempo parejo y definido permitiendo el control de la progresión en la velocidad. Ejemplo.

Figura 32: ejercicio de estudio de escalas con articulaciones.



2.1.10 El fraseo.

Es la forma de seleccionar las articulaciones de las notas en una frase o segmento en la música. En definitiva es la forma expresiva de la música. El entender y dominar todas las diferentes formas de articulación en el instrumento permiten contar con mayores recursos a la hora de interpretar las frases que encontramos en los diferentes estilos musicales.

De la frase se basa el lenguaje musical, pues el fraseo es la forma como se ejecuta la nota y la actitud. De ello depende o se define el estilo de música que se está ejecutando y se da sentido a las etapas o secciones de una obra, porque una melodía u obra no sólo es una melodía, además está conformada con una serie de pequeñas melodías que cada una cuenta con su objetivo, función y características diferentes.

Al iniciar el montaje de las obras se recomienda definir todos los fraseos, para buscar una adecuada organización de ellos logrando una definición adecuada a la frase y definir respiraciones para no cambiar los sentidos de las frases de las obras.

3. ANALISIS MORFOLOGICO DEL REPERTORIO

3.1 LA PARTITA BWV 1013

Escrita por **JOHANN SEBASTIAN BACH** (Eisenach, Turingia, 21 de marzo de 1685 – Leipzig, 28 de julio de 1750).

Johann Sebastian Bach; nació el 21 de marzo de 1685. La fecha de su nacimiento corresponde al calendario juliano, pues los alemanes aún no habían adoptado el calendario gregoriano, por el cual la fecha corresponde al 31 de marzo.

Fue un organista, clavecinista, y compositor alemán de música del Barroco, también tocaba el violín y la viola de gamba; miembro de una de las familias de músicos más extraordinarias de la historia, con más de 35 compositores famosos y muchos intérpretes destacados.

Su fecunda obra es considerada como la cumbre de la música barroca. Se distinguió por su profundidad intelectual, su perfección técnica y su belleza artística, y además por la síntesis de los diversos estilos internacionales de su época y del pasado y su incomparable extensión. Bach es considerado el último gran maestro del arte del contrapunto, donde es la fuente de inspiración e influencia para posteriores compositores y músicos desde Mozart pasando por Schoenberg, hasta nuestros días.

Partitura citada el 23.03.2011 de:

<http://www.few.vu.nl/~rutgersheet-musicbach-1013flute.pdf>

3.1.1 Análisis formal.

La partita está conformada por cuatro danzas populares del periodo barroco llamadas allemande, courante, sarabande y Burre. El orden de estas danzas es típico de la suite francesa siendo la allemanda que hace la función de

preludio, courante que hace función de courante, la sarabanda de sarabanda y el burre en función de giga.

Cada danza posee un carácter y ritmo diferente, pero comparte la forma bipartita, también entendida como forma Binaria o tipo suite. La cual está dividida en dos partes, parte A y parte A', las cuales se repiten; con ello permite dar el sentido dramático de contraposición, típico del Barroco. Todas las danzas comparte la misma tonalidad, esto conlleva a una unidad interna de todos los movimientos en la obra. En esta obra la tonalidad de La menor.

En su comienzo se expone el elementotemático principal en la tonalidad trabajada, el cual se dirige a la dominante. Ya sea de la tonalidad mayor (si se escribe en tonalidad menor) o la dominante de la misma escala menor, pasando así a una sección conclusiva ya sea en dominante o en la relativa mayor, si está escrita en relativo menor, toda esta sección se repite o pasa a la segunda parte; en la segunda parte empieza en dominante en donde logra un desarrollo del tema, haciendo esta segunda parte más extensa y pasa luego a la parte final en donde se agrupan todos sus elementos del tema en una pequeña coda, la cual culmina en la tónica de la tonalidad original.

- **PRIMER MOVIMIENTO.**

ALLEMANDA. La Allemanda es una danza Alemana del Barroco (siglo XVIII) de compas cuaternario o binario y simple, en este caso está escrita en la medida de 4/4, presenta dos partes con repeticiones y su comienzo es acefálico, su carácter es agraciado y alegre; generalmente las allemande del siglo XVII y XVIII, se caracterizaron por su comienzo anacrusico y de carácter cómodo, moderado y en ocasiones noble y grave.

Primero fue usada como el comienzo de la suite antes de la courante, como es el caso de la partita, pero más tarde, fue a menudo precedida por un movimiento

improvisatorio o introductorio, amañera de prelude. Este movimiento se divide en:

Parte A: Periodo a, Periodo a1.

Parte A1: Periodo a2, Periodo a3, Periodo a4 y Final.

Tabla 1: Esquema de la forma del primer movimiento de la Partita: la Allemande

Parte A			Parte A'			
Periodo a	Periodo a1	Puente	Semiperiodo a2	Semiperiodo a3	Periodo a4	Final.
Compases 1 al 8	Compases 9 al 17	Compases 17, 18 y 19 2vez compases 17, 18 y 20	Compases 21 al 25	Compases 26, 27 y 28	Compases 29 al 41	Compases 42 al 48.

PARTE A

Periodo a. El Periodo “a” va desde el compás 1 hasta el compás 8. Su comienzo es acefálico, el compositor quería generar una expectación al comienzo de la obra hasta la nota principal, la cual es La. Antes de esta nota se hace una sucesión de semicorcheas que marcan la tonalidad con unos movimientos de arpeggios rotos. Esto genera una gran tensión por su comienzo acefálico y por iniciar en la nota Mi, que vendría siendo la dominante de la tonalidad. Luego se repite este mismo motivo. La armonía se mueve sobre el I grado con la 7 mayor. Pasando al segundo compás calmando esta tensión generada en el primero, su movimiento melódico es diatónico en las primeras notas y aparecen los primeros movimientos melódicos grandes, estos saltos son usados frecuentemente por Bach para dar un apoyo a la armonía y a su vez, dar una sensación de un bajo en corcheas implícito con el que fluye la armonía. El tercer compás es la repetición del segundo.

En el compás 4 se encuentra más explícita la presencia del bajo y haciendo un pequeño pedal con una frase en la parte media de las dos melodías que forman la frase el bajo y la nota que salta el bajo en el registro alto, acompañado con una melodía diatónica que lleva a la dominante de la tonalidad en el compás 5 con un desarrollo armónico de arpeggios, resolviendo con un movimiento diatónico en el último tiempo compas para pasar al siguiente compás que comienza en tónica continuando con el desarrollo por medio de arpeggios y pasa por el III grado con 7 menor. En el compás 7 y 8 se desarrolla una secuencia melódica dando un carácter de cadencia de la parte A la armonía se mueve por el IV menor – V menor - VI mayor y termina en el V menor del III grado hacia donde modula transitoriamente.

Periodo a1. La Periodo“a1” va desde el compás 9 hasta la mitad del compás 17. Al comienzo de esta parte en el compás 9 se hace el tema principal encontrado en el primer compás pero una tercera mejor arriba, en III grado, el compás 10 se presenta el mismo motivo con la 7 bemol del III grado. El compás 11 también presenta dicho motivo pero solo la mitad y el III grado es disminuido, la salida del compás 11 hace una presentación del I grado. En los compases 12 y 13 encontramos diversos movimientos arpegiados y por grados conjunto o entiéndase como fragmentos de escalas las cuales son características principales de este estilo. En el tiempo débil de los compases 14 y 15 se resalta la utilización de notas bajas en la melodía entendiéndose como el bajo, así mismo en estos compases encontramos una secuencia. En estas secciones se presenta el contrapunto sugerido ya que no encontramos nunca las notas sobrepuestas, pero si encontramos dos melodías como lo son el bajo y la melodía superior o principal. La melodía de estos compases presenta diferentes progresiones armónicas en la voz principal movimientos como E – Dm – C – B. y movimientos cromáticos presentados por la nota bajas entendiéndose como el bajo. Precediendo la nota baja encontrada en el tiempo débil del compás la melodía presenta diferentes inversiones de arpeggios. En el compás 16 encontramos cromatismos tanto en la

voz principal como en el bajo ayudando a afianzar la armonía presentada, dicho cromatismo está presente en la técnicas de composición de estos fragmentos. Todas estas secuencias encontradas en los compases 14 y 15 preparan e incitan al clímax de esta sección que está presente en todo el compás 16.

Puente. Está conformada por los compases 17 18 y 19. El compás 17 descansa y reposa el clímax aunque en la melodía se presentan insistentemente los cromatismos en el bajo y la voz superior la utilización de terceras. Desciende la melodía de la tercera octava a la parte baja de la primera octava. Ya sobre el compás 18 presenta un movimiento melódico arpegiado de la dominante para llegar al último compás de la parte que termina en un breve movimiento melódico que resuelve a la tónica y se procede a repetir todo el tema.

PARTE A´

Semiperiodo a2. Luego de la repetición se procede a saltar a la segunda casilla ubicada en el compás 20 en la cual se presenta los dos primeros tiempos de la melodía igual que el compás 19 y luego descende la melodía para dar inicio al semiperiodo “a2” el cual comienza con la repetición de los tres primeros compases del Periodo “a” pero en V grado. Ya en el compas 24 y 25 aparece la utilización de notas Pivot que es una nota común entre dos tonalidades y sirve para enlazarlas, en el compás 24 la nota Pivot es MI y en el compás 25 se repite el mismo motivo pero una quinta por debajo esta vez la nota Pivot es La, en estos compases se desarrolla una secuencia la cual está conformada por las cuatro notas siguientes de la primera nota del compás 24 hasta la primera nota del compás 26.

Semiperiodo a3. Está conformado por los compases 26, 27 y 28. En los compases 26 y 27 se hace el motivo principal pero en el compás 26 en IV grado menor con 7 mayor; y en el compás 27 en IV grado mayor con 7 menor. En el compás 28 la melodía presenta al comienzo dos saltos grandes seguidos de unos fragmentos de escalas y con un bajo que va por grados conjuntos.

Periodo a4. El Periodo “a4” va desde el compás 29 al compás 41. En los tres primeros compases de este tema se repiten los tres compases que conforman el semiperiodo a3 pero una 4 justa ascendente. El compás 32 inicia con un pequeño arpeggio de C7 seguido de una escala del 1 grado con la tercera sostenida. El compás 33, el pequeño motivo presentado en el compás 32 se repite pero un tono arriba. Ya sobre el compás 34 vuelve el motivo del compás 32 a subir otro tono pero solo aparece la mitad del motivo, en los dos últimos tiempos de este compás aparece un nuevo motivo pequeño el cual es un arpeggio de primera inversión seguido de dos grandes saltos que culminan en un movimiento de grados conjuntos. Este último motivo se repite dos veces en el siguiente compás una 3 menor abajo. En el compás 36 aparece una nueva utilización de una nota “Pivot” en este caso es el Re, luego del primer tiempo del compás, la melodía se mueve por pequeñas secciones de 4 notas sobre la nota “Pivot” que culminan en el primer tiempo del compás 37 para seguir con una escala que desciende una octava y media, dicha escala es la tónica pero melódica (Lam melódica). En el siguiente compás vuelve aparecer esta escala pero ascendiendo que lleva a la melodía a generar una gran tensión que lleva al climax encontrado en los siguientes compases, se continúa con unos saltos que descansan en dos notas altas que se repiten durante los siguientes tiempos del compás. En el siguiente compás la melodía hace repetición cambiando solo la primera nota de cada tiempo. Seguido para terminar la parte de un compás con movimiento pequeños arpegiados rotos sobre el I y el VI grado.

Final. La represa va desde el compás 42 al 48. En la represa descansa el climax de la parte, encontramos salto de tercera menor y varios movimientos cromáticos dan la sensación de dos melodías. Ya en el compás 43 la melodía presenta varios movimientos arpegiados y culmina el compás con movimientos de grados conjunto. En el compás 44 la presencia del bajo es más evidente y juega un papel más importante. La melodía presenta grandes saltos melódicos. Culminando la parte y el movimiento en una sucesión de arpegiados de la tónica Lam.

- **SEGUNDO MOVIMIENTO.**

COURANTE. La courante es una danza francesa con carácter presuroso, saltado y agitado, la traducción al español de este término es: corriendo. Esta danza esta en compás ternario 3/4. Generalmente es el segundo movimiento de la suite. Existen dos tipos de courante la italiana y la francesa. En este caso la courante es italiana y se caracteriza por ser más agitada con desarrollo más libre y alegre.

La courante antes de formar parte de la suite era una danza de baile de ahí su velocidad y la necesidad de mantener su intensidad todo el tiempo.

Este movimiento se divide en:

Parte A: Periodo a, semiperiodo a1 y puente.

Parte A1: Periodo a', Periodo a2, Periodo a3, semiperiodo a4 y final.

Tabla 2: esquema de la forma del segundo movimiento de la Partita: Courante

Parte A			Parte A'				
Periodo a	semiperiodo a1	Puente	Periodo a'	Periodo a2	Periodo a3	semiperiodo a4	final
Compases 1 al 17	Compases 17 al 20	Compases 21 y 22	Compases 23 al 34	Compases 35 al 44	Compases 44 al 49	Compases 50 al 54	Compases 55 al 62.

Parte A

Periodo a. El Periodo "a" va desde el compás 1 al 17. Está en la tonalidad de La menor y su comienzo es anacrúsico, comienza en el último tiempo del primer compás con una corchea, la primera nota comienza en la dominante de la tonalidad que es La menor, luego en el siguiente compás resuelve a la tónica seguido de una escala menor melódica ascendente. Todo este fragmento le brinda a este movimiento el carácter energético que posee. En los siguientes dos

compases utiliza grandes alto que separan el bajo y la melodía que descansan en un trino en el compás 4, para seguir con una progresión de semicorcheas con la escala menor melódica descendiente motivo que va hasta la mitad del compás 5 y se repite en el resto del compás hasta el compás 6 pero un tono arriba igualmente en el compás 7 pero también un tono arriba. En los compases 7, 8 y 9 la primera nota de cada tiempo nos muestra la forma como Bach utiliza arpeggios en su forma de composición. En el compás 10 la progresión de arpeggios descansa en un trino y utiliza fragmentos de escalas tanto en el compás 10 como en el 11. En este movimiento a diferencia de la Allemanda ya se encuentran combinaciones de semicorcheas con figuras de valores más grandes que ayudan a darle puntos de descanso a la melodía, los cuales a su vez generan tensión. En el compás 12 hace unos movimientos melódicos que marcan la tónica y le da paso a la utilización de dominantes secundarias encontradas desde el compás 13 al 17, utilizando grandes salto que ayudan a afianzar más estas dominantes que a su vez generan gran tensión que llevan al clímax encontrado en el primer tiempo del compás 17.

Semiperiodo a1. El semiperiodo“a1” va desde la mitad el compás la 17 al 20. El comienzo de esta parte es la resolución del clímax encontrado en la primera parte del compás 17, que viene de la utilización de dominantes secundarias. Para luego pasar a un desarrollo de la melodía por medio de fragmentos de escalas, arpeggios en distintas disposiciones y saltos de dominante de la tonalidad que plantea en esta sección que sería Mi menor.

Puente. El puente está conformado por los dos últimos compases de la parte A, en ellos se hace un desarrollo de la melodía por medio de arpeggios, y culmina la parte en la tonalidad Mi menor que utiliza como relativo directo de para dominante Mi mayor, que es la tonalidad en la que empieza la otra parte A´.

PARTE A´

Periodo a´. El Periodo“a´” va desde el compás 23 al 34. Su comienzo es en la dominante de La menor la tonalidad de la obra y su comienzo anacrúsico. Comienza con la repetición rítmica de los 3 primeros compases de la parte A pero en dominante.

Nuevamente como en la parte “A” la primera nota de cada tiempo nos muestra la forma como Bach utiliza arpeggios en su forma de composición. En el compás 31 la melodía hace grandes saltos melódicos y hacia el siguiente compás la melodía modula a Fa mayor como modulación transitoria, presenta la tonalidad con una escala. En el compás 33 y 34 se repite el motivo rítmico del compás 31 y 32 pero un tono arriba devolviéndose a la tonalidad principal.

Periodo a2. El Periodo“a2” va desde el compás 35 hasta la mitad del compás 44. En los primeros compases de este tema Bach utiliza el recurso de las secuencias armónicas, que son transposiciones sistemáticas de un modelo melódico y rítmico, a otra tonalidad. El cambio de altura añade el elemento de variedad a la unidad de la repetición. Lo presenta de dos fragmentos diferentes en los 6 primeros compases del tema, el primero está en los compases 35, 36 y 37; y el segundo 39, 40. Ya en el compás 41 y parte del 42 utiliza grandes saltos, a su vez con movimientos por grados conjuntos. La presentación de estas secuencias terminadas en los saltos genera una gran tensión y un carácter fuerte a este tema, toda esta tensión descansa en el “La” encontrado en la mitad del compás 42. En el final del compás 42 y comienzo del 43 la melodía presenta fragmento de escalas, que ayudan a reposar y a resolver la sección, la cual termina en la dominante. Esta culminación de la parte además crea como una división en dos y comienzo de una nueva atmósfera de la segunda parte de la Courante.

Periodo a3. El Periodo“a3” va desde la mitad final del compás 44 al 49. En el comienzo de esta parte, cambia el carácter de la segunda parte de la Courante.

Comienza con unos fragmentos de escala que reposan y calman la tensión que se traía del Periodo "a2". En todo este tema la melodía insinúa como pequeñas frases de dos tiempos. En el segundo de estos dos tiempos el movimiento melódico es similar. La primera frase de dos tiempos encontrada en el Periodo, se repite en los compases 45, 47 y 49 pero todas en diferentes grados, insiste la utilización de secuencias. Además utiliza arpeggios que ayudan a afianzar el grado de cada sección y retoma la utilización de dominantes secundarias.

Semiperiodo a4. El Semiperiodo "a4" va del compás 50 al 54. En los 4 compases que conforman este semiperiodo encontramos la utilización de notas "Pivot", en V grado como en I grado. En el compás 50 la nota "Pivot" es Sol#, en el 51 y 52 es Mi, en el 53 es Re y en el 54 es Do. Sobre la nota "Pivot" la melodía se mueve por saltos tanto sobre la nota "Pivot" como por debajo haciendo melodías en la voz aparte de la nota "Pivot" melodía por grados descendentes.

Final. El final se encuentra desde el compás 55 al 62. Esta parte se entiende también como la coda del movimiento. En su comienzo se utiliza grande salto en la melodía, seguidos de movimientos por grados conjuntos en el desarrollo de su melodía conclusiva del movimiento. En el compás 57 comienza un desarrollo de la melodía haciendo fragmento de 3 o 4 notas descendente el motivo se repite en los siguientes compases el mismo motivo cada vez una tercera menor más abajo. Hacia los dos últimos compases del movimiento la melodía presenta fragmentos de arpeggios rotos.

- **TERCER MOVIMIENTO**

SARABANDE. La sarabande es una danza suave, lenta y expresiva, es el único movimiento lento de la partita. Está escrita en la mitad de $\frac{3}{4}$. Este término se menciona por primera vez en un poema del escritor panameño Fernando Guzmán Mexía, en 1539. Luego paso a ser parte de danzas cantadas en latino américa y España a medias del siglo 16. Su comienzo es tético. Es una danza

muy cantáble. En gran parte de la danza se desarrolla la armonía por secciones de dos compases.

Este movimiento se divide en:

Parte A: Periodo a, Semiperiodo a1 y Puente.

Parte A': semiperiodo a2, semiperiodo a3, semiperiodo a4 y Final.

Tabla 3: esquema de la forma del tercer movimiento de la Partita: Sarabande.

Parte A			Parte A'			
Periodo a	Semiperiodo a1	Puente	Semiperiodo a2	Semiperiodo a3	Semiperiodo a4	Final
Compases 1 al 9	Compases 10 al 14	Compases 15 y 16	Compases 17 al 20	Compases 21 al 26	Compases 27 al 34	Compases 35 al 46.

Parte A

Periodo a. El Periodo "a" va desde el compás 1 hasta el 9. Como se había mencionado anteriormente su comienzo es tético. La melodía y el ritmo se desarrolla en pequeñas secciones de dos compases, con periodos de frases que son negativos y contrastantes se entiende también como pregunta y respuesta. Su comienzo es muy delicado, la melodía se mueve por grados conjuntos buscando dicha sensación, a pesar de que en el 1 compás hay un salto grande que genera tensión la melodía no pierde su carácter y disfrute de cada nota gracias a su velocidad. Luego del gran salto encontrado en el último tiempo del primer compás, la melodía se mueve sobre dominante hasta el compás 3. Luego en el compás 4 la melodía retoma y repite el primer compás, seguido de un salto que reposa en una negra y termina en un grupeto. El compás 7 es la repetición del compás 5 pero un tono abajo. En el compás 8 la melodía resuelve en el último tiempo, para seguir en un pequeño cambio de carácter de la melodía, a partir de la última mitad del último

tiempo del compás 8.

Semiperiodo a1. El Semiperiodo “a1” va desde el compás 10 al 14. A partir de la primera nota del tema que es “Sol”, la melodía se desarrolla por semicorcheas, pero a pesar de ser un movimiento calmado dicha figura no cambia mucho el carácter del tema, ayudado de movimiento por grados conjuntos en la melodía. Aparece un movimiento muy común en la partita de cuatro semicorcheas, las tres primeras notas se desplazan por grados conjuntos descendentes y en la última nota se repite la primera del grupo de las 4 semicorcheas. Esta figura la repite dos veces más cada una un tono debajo de la otra. El compás 12 y 13, son la repetición de los compases 10 y 11 pero todo un tono arriba. Esta clase de progresiones de la melodía generan tensión e inestabilidad. En este caso por ser un movimiento lento la tensión es mínima, la cual resuelve y descansa en el compás 14. Terminando así este tema que entrega a la siguiente sección que es el puente.

Puente. El puente está conformado por los compases 15 y 16. El puente es la culminación de la primera parte del movimiento y hace una resolución en el V grado con movimiento melódico por grados conjuntos.

PARTE A´

Semiperiodo a2. El Semiperiodo “a2” va del compás 17 al 20. Esta parte a diferencia de los dos primeros movimientos de la partita comienza en primer grado, pero sin cambiar la copia del primer motivo rítmico del movimiento, la melodía cambia la intención del tipo de intervalos que traía en el primer movimiento y se desarrolla en pequeñas secciones de dos compases, con periodos de frases que son negativos y contrastantes se entiende también como pregunta y respuesta. En este semiperiodo la melodía se desarrolla en movimientos armónicos de I – V – I.

Semiperiodo a3 El Semiperiodo “a3” va desde el compás 21 al 26. Toda esta parte

está unida en un sentido dramático, comenzando en el compás 21, en el cual cambia por completo el sentido de la melodía, y empieza una especie de secuencia por compás (no se trata de una secuencia en si, por el cambio intervalico y de las figuras de la sección) que crece su tensión que se desplaza hacia el compás 26 donde culmina la parte y se entrega al siguiente tema, utilizando un grupo de corcheas con una melodía con grados conjuntos. En la primera nota del compás 25 estalla la tensión generada en todo este Semiperiodo. La melodía va como en gran parte del movimiento, por sección de dos compases, en este caso la melodía se extiende hasta la primera parte del primer tiempo de la siguiente sección de los dos compases. Se hace más notorio el bajo, con la utilización de intervalos grande que resaltan las dos voces. La parte termina con una sección de arpeggios en IV grado.

Semiperiodo a4. El Semiperiodo “a4” va desde el compás 27 al 34. Durante toda este tema se sigue la progresión del desarrollo del tema por cada dos compases, exento en los compases 31 y 32, en los que la melodía se divide en un compás. La melodía empieza con movimientos de grados conjuntos, que hacen que cambie el carácter y sentido de todo el Semiperiodo. El bajo ayuda a marcar el final de cada frase, llegando a él por medio de un salto. Hacia el compás 34 se resuelve la sección con una pequeña cadencia de un compás.

Final. El final va desde el compás 35 al 46. El comienzo de esta parte es la re exposición del Periodo principal encontrado en los primeros compases de la primera parte, desarrollando más la melodía hacia V grado. En el compás 40 comienza con un reposo de la melodía en la dominante de la tonalidad, en una negra con puntillo, seguida de un movimiento de semicorcheas que ascienden y siguen con un movimiento típico de Bach, que es una pequeña secuencia que sus tres primeras notas descienden y la última nota es la misma que la primera. Los dos últimos compases son repetidos pero un tono arriba. Este movimiento melódico de repetición de sección genera una tensión conclusiva, y prepara el final

encontrado en los siguientes compases con una progresión de dominante a tónica.

- **CUARTO MOVIMIENTO.**

BOURREE ANGLAISE. El Bourree Anglaise es una danza originalmente francesa, conocida de dos maneras: una de compás binario y la otra de compás ternario. Siendo el compás binario el utilizado en este caso, 2/4. Esta danza comienza similar a la courante que tiene un inicio anacrúsico en dominante que resuelve en el siguiente compás en tónica, lo cual permite generar tensión y un carácter fuerte. Este movimiento se divide en:

Parte A: Semiperiodo a, Periodo a1 y Puente.

Parte A1: Periodo a2, Periodo a3, Periodo a4 y Final.

Tabla 4: esquema de la forma del cuarto movimiento de la Partita: BOURREE ANGLAISE

Parte A			Parte A'			
Semiperiodo a	Periodo a1	Puente	Periodo a2	Periodo a3	Periodo a4	Final
Compases 1 al 6	Compases 7 al 16	Compases 17 al 21	Compases 22 al 34	Compases 35 al 46	Compases 46 al 54	Compases 55 al 70.

Parte A

Semiperiodo a. El Semiperiodo “a” va desde el compás 1 hasta el 6. Este tema comienza anacrúsico, como ya se había mencionado, igual a la courante. En los dos primeros compases, su comienzo marca un carácter fuerte y denso, tipo marcha. Inicia con un salto seguido de la figura que caracteriza el movimiento, dos semicorcheas seguidas de una corchea, y en el compás dos hacen un salto que llega a la dominante. La melodía hace movimiento de bordadura en el bajo en dominante seguido de saltos en las últimas notas de una serie de semicorcheas.

Hacia el final del compás 4 se desarrolla una pequeña secuencia que tiene valor de un tiempo, con el motivo rítmico principal del tema. Cada tiempo la pequeña secuencia va ascendiendo un tono hasta llegar al compás 6 que termina en un sol.

Periodo a1. El Periodo“a1” va desde el compás 7 al 16. El comienzo de este tema, en los primeros 4 compases, la melodía se desarrolla por movimientos en arpeggios rotos de la relativa mayor y su dominante. El compás 7 y 8 se repiten en el compás 9 y 10, toda esta repetición genera el comienzo de una tensión en esta sección, extendida hasta el compás 16. El movimiento melódico encontrado en el último tiempo del compás 12, es preparatorio para el clímax de esta parte encontrado en el Do ubicado en el segundo tiempo del compás 14. A su vez preparatorio para la modulación en el puente hacia Do mayor que es el relativo mayor. Hace unos movimientos constantes de arpeggios ascendentes terminados en saltos grandes que generan tensión.

Puente.El puente va desde el compás 17 al 21. En su comienzo desarrolla la melodía con unos movimientos melódicos de arpeggios sobre la dominante de la nueva tonalidad, en este caso Do mayor, seguido de un movimiento de octava que marca el comienzo de la pequeña coda con la que culmina la primera parte del movimiento.

PARTE A´

Periodo a2. El Periodo “a2” va del compás 22 al 34. Esta parte comienza a diferencia de los demás movimientos de la partita en el relativo mayor. Este tema es el comienzo de la parte más larga de todos los movimientos de la partita, en esta parte se expone el tema del movimiento, por ello es tan extensa. Retoma la parte con un comienzo anacrúsico, seguido de la figura expuesta como el motivo principal del movimiento pero con un movimiento melódico por grados conjuntos. En su comienzo la melodía se desarrolla por cada 4 compases, con una amplia imitación rítmica una de la otra. En su gran parte la melodía se desplaza por movimientos en grados conjuntos y utiliza los saltos entre estos movimientos para

generar tensión en el fragmento. A partir del compás 23 el movimiento melódico lleva a una modulación transitoria, modula al II grado menor, Re menor. Sobre el compás 29 la melodía se desarrolla por movimientos melódicos de arpeggios rotos que lleva su armonía sobre este II grado de I – V – I – V – V – I.

Los dos primeros compases de I - V, son repetidos exacto en los dos compases siguientes. Concluyendo el tema con una cadencia melódica de V – I, en la cual descansa la tensión generada desde los primeros fragmentos del tema con la repetición rítmica de ciertos fragmentos.

Periodo a3. El Periodo“a3” va desde el compás 35 hasta el segundo tiempo del compás 46. Este Periodo comienza en la última semicorchea del compás 34. Dándole un comienzo anacrúsico al Periodo. Las figuras utilizadas en el comienzo de este fragmento son la misma de los dos primeros compases de la parte A'. Pero en este caso la melodía se expone en escalas en una octava los dos primeros y los dos siguientes un tono arriba y similar el movimiento melódico de estos dos primeros compases. Hacia el compás 39 se llega al punto más tenso del Periodo, gracias a la repetición de secciones, la melodía continua con unos movimientos melódicos por grados conjuntos pero esta vez comienza desde el registro alto del saxofón y se desplaza descendiendo en semicorcheas continuas, hasta el compás 43 donde la melodía se prepara para la conclusión del tema encontrado en el compás 46. La melodía en esa sección utiliza una mezcla de intervalos pequeños y grandes todos conclusivos y descendentes.

Periodo a4. El Periodo“a4” va desde el último tiempo del compás 46 hasta el primer tiempo del compás 54. El desarrollo melódico en este Periodo cambia el estilo contrapuntístico de Bach se resalta, movimiento melódico de varias voces, la melodía se desarrolla partiendo desde la mitad del compás 46, por cada 4 tiempos, la melodía se mueve por cada tiempo, como pregunta y respuesta. El compás 51, con la anacrusa del último tiempo del compás 50, comienza una

sección en la cual Bach utiliza el cromatismo en la melodía mezclándolo con sensaciones armónicas, las cuales se convierten en disonancias que van hacia la dominante. De cada tres notas del cromatismo salta un tritono abajo dos veces, este movimiento melódico agrega un gran componente de tensión; y remata toda esta sección con una escala que termina con una pequeña cadencia en dominante, que prepara para la reexposición del tema encontrado en la Represa.

Final. El final va desde el compás 55 al 70. Este tema comienza en la mitad del último tiempo del compás 54. De tal forma para poder lograr la reexposición, del Periodo A que se genera en esta parte, llega hasta el compás 58 donde cambia el motivo melódico. A diferencia de la primera parte, la armonía va hacia la tónica que luego pasa a una sección conclusiva que va en dominante. A partir del compás 61 comienza la frase conclusiva de la obra y del movimiento, la melodía se mueve por fragmentos de escalas, con movimientos arpegiados y la nueva aparición del cromatismo, unido con saltos melódicos grandes que van de dominante a tónica de la tonalidad original del movimiento.

3.1.2 Recomendaciones

En esta obra encontramos la constante utilización de semicorcheas para el desarrollo de la melodía principal como lo presenta el primer movimiento la Allemande. La ejecución de estas frases tienen características complicadas en especial por la poca oportunidad para respirar con la que se cuenta y por la velocidad constante de las diferentes articulaciones, dinámicas y la amplia variación de su interválica.

La sonoridad de esta obra no es tan profunda ni pesada, es una obra compuesta para flauta y se debe buscar la semejanza interpretativa y formas de ataque de este instrumento el cual posee una sonoridad abierta y cantáble que lleva a una correcta expresión y el carácter de danza.

Esta obra presenta una constante delineación de acordes en una amplia

distribución de las voces, emplea pedales armónicos y también una gran actividad armónica que desarrolla marcadas modulaciones y un uso constante de polifonía. La distribución abierta de las voces se logra gracias al rango del instrumento.

Se realizan intervalos grandes combinados con melodía por grados conjuntos en una constante búsqueda y presencia de polifonía con la utilización de estos movimientos. Así es posible dimensionar la cantidad de frases con las que cuenta este movimiento para dar un adecuado desarrollo a toda la melodía.

En esta obra de estilo *Barroco* se caracterizan los contrastes y la búsqueda del sentido dramático, de esta forma le agrega a la música un mayor contenido emocional incorporando diferentes maneras de articulación y variación de sonoridades, y recurriendo al constante uso de ornamentaciones, principalmente por la ejecución del bajo continuo.

Para el montaje de la obra se recomienda un análisis identificando las diferentes frases con el fin de entender cada una con mayor claridad y poder acomodar mejor los pocos puntos de respiración entre las frases sin dañar el sentido de la melodía. Todo se empieza en una velocidad lenta para no sólo identificar la frase sino desde un comienzo organizar la articulación, el matiz y la intensidad a trabajar en cada frase.

En cada movimiento de la *Partita* encontramos la presencia de grandes intervalos, generalmente saltos mayores de una octava lo cual es un poco delicado de ejecutar en el saxofón. Mantener la uniformidad sonora en las dos octavas se convierte en uno de los principales aspectos técnicos a tener en cuenta.

Se recomienda el estudio de intervalos grandes mayores de una octava, llevándolos en un tiempo progresivo de lento a rápido para lograr una mayor respuesta de la sonoridad. Ejemplo:

3.2.1 Eugene Bozza (Niza, abril 4 1905 –Valenciaennes, septiembre de 1991).

Compositor, director de orquesta y violinista francés que realizó sus estudios en el conservatorio de París en donde estudió con Busser y Rabaud, fue un estudiante sobresaliente. Nació en Niza el 4 de abril de 1905, Su padre era italiano y su madre Francesa.

A la edad de 19 se ganó el premio de violín del conservatorio de París. Y en ese mismo año presentó sus dotes de compositor con su primera obra con el título de *Nocturne pour le lac du Bourget* para violín y piano. Bozza renunció a su carrera de violinista para dedicarse de lleno a la composición. En 1934 su lírica fantasía *La Légende de Roukmani* le valió el Premio de Roma el *Prix de Rome*.

Durante los siguientes 5 años se trasladó a vivir a Roma. En este periodo, Bozza abordó obras importantes como "introduzione et toccata" para piano y orquesta y sobre todo "Les Psaumes" para coros, orquesta, órgano y fanfarria (1938).

Fue director de la orquesta de la ópera _ comique desde 1939 hasta 1948, en 1951 se trasladó para Valenciennes donde aceptó el cargo de director de la *Ecole Nationale de Musique* hasta su jubilación en 1975. Bozza murió en septiembre de 1991. De 1950 hasta 1991 Bozza compuso la gran parte de sus obras.

Bozza fue conocido principalmente por su música de cámara y además por haber compuesto obras para casi todos los instrumentos de viento y los instrumentos de cuerda. Entre sus obras más importantes se destacan cinco sinfonías, óperas, ballets y varias piezas para conjunto de metales.

En parte de sus obras para viento encontramos grandes exigencias para los instrumentistas tanto de habilidades técnicas y grandes estilos expresivos y melódicos, es una gran exploración de los recursos de cada instrumento al que le compuso, dichas cualidades típicas de la música de cámara francesa del siglo XX.

Una de sus obras importantes compuesta para saxofón es la Aria en 1936.

3.2.2 Análisis formal

- **Primer movimiento:**

Improvisation. Este movimiento posee una forma ternaria ya que la última parte es la repetición de la primera. En este movimiento se puede apreciar que existe una melodía no fragmentada, que la pieza presenta un punto climático, su inicio y final son afirmativos, es decir, que poseen un carácter tético e inicia en tónica.

El tema está dividido en:

Semiperiodo A, Puente, Periodo B y Semiperiodo A1.

Tabla 5: esquema de la forma del primer movimiento: La Improvisation.

Semiperiodo A	Puente	Periodo B	Semiperiodo A1
Compases 1 al 5	Compases 6 y 7.	Compases 8 al 19.	Compases 20 al 26

Semiperiodo A. El Periodo "A" va desde el compás 1 al 5; su tonalidad es G# menor, esta parte en sus primeros 4 compases esta en 3/4 y culmina la Periodo "A" con un cambio de medida a 4/4 en el 5 compás. La melodía en el primer compás inicia en el V grado seguida de un quintillo que va en movimiento diatónico descendente hacia la octava de la nota del comienzo que es seguida de la 7, para llegar al segundo compas iniciando con el II grado resolviendo a la tónica. Luego encontramos unos grandes movimientos melódicos que llevan al compás 3 donde se repite la estructura rítmica y el comienzo del compás 2; en gran parte de la estructura melodía de estos compases se juega con el intervalo de 4. Hacia el compás 4, se repite el motivo del primer compas pero una octava arriba y culmina la Periodo "A" en el compás 5 con la repetición del motivo rítmico de los compás 2 y 3 con una melodía diatónico descendente y un cambio de

medida a 4/4, la cual en el último tiempo hace un retardando, marcando el final de esa frase y llegando a la siguiente parte que es el puente.

Puente. El puente esta conformado por los compases 6 y 7 vuelve al tiempo del comienzo y a la medida $\frac{3}{4}$. En la melodía se encuentra una variación de la frase encontrada en el compás 2 y 3 con la presencia de cromatismos. Se genera una preparación o ensamble que lleva a la parte B, con los dos últimos tiempos del compás 7 que son retardando. Estos dos retardos encontrados, tanto en el final del compás 5 y el final del 7, marcan el carácter de improvisación que proyecta la obra.

Periodo B. El Periodo "B" va desde el compás 8 al 19. Vuelve al tiempo del comienzo y cambia su medida a 4/4. Inicia en la tercera del I grado, descendiendo melódicamente en segunda inversión del I grado y culminando el compás con una melodía en la cual se resalta el intervalo de 4. En el compás 9 cambia a la medida del comienzo que es $\frac{3}{4}$ además encontramos la utilización del mismo motivo rítmico del compás 2 y 3 y nuevamente la utilización del intervalo de 4 en su melodía. En los dos primeros compases de la Periodo "B" nos presentan un carácter calmado y muy recitativo, como expresando la tranquilidad del mar. Para seguir en el compas 10 con una variación de su carácter llegando al IV grado y con un movimiento melódico ascendente que lleva al compás 11 que empieza en la quinta de la tonalidad haciendo unos movimientos melódicos descendentes. En el compás 12 y 13 encontramos la misma estructura rítmica de los compases 2 y 3. Entre el compás 8 y 13 encontramos pequeñas preguntas y respuesta que llevan y son preparatorias, para el clímax encontrado en el primer tiempo del compás 14 en la nota de Re#. Seguido de un nuevecillo descendente que calma el fuerte carácter del clímax llegando al compás 15 en la parte baja del registro del saxofón ayudando al carácter a la tranquilidad encontrada entre los compases 15 al 19. En donde se encuentran una serie de frases cortas que marcan el carácter sereno

que entregan y llegan al semiperiodo "A1".

Semiperiodo A1. El semiperiodo "A1" va del compás 20 al 26. Es una repetición exacta del tema A, con una estructura adicional de dos compases que termina en el grado. Esta terminación inestable es para unir el primer movimiento con el segundo. Se encuentra un cambio de dinámica, en la Semiperiodo A la dinámica es *p*, en esta parte la dinámica es *pp*.

- **Segundo movimiento:**

Caprice. El término "Caprice" viene del término "Capricci" las cuales eran unas danzas italianas que se improvisaban y poseen formas libres, en las cuales se presentan los temas pero no se desarrollan.

Esta en tonalidad de Mi menor, la forma es libre por secciones, se resalta la utilización de cromatismo en gran parte del tema. En el compás 27 hay una re-exposición del primer motivo, pero solo el primer compás que suena como coda. Este movimiento posee una rítmica más estable que el primer movimiento, la figura encontrada casi siempre durante el movimiento es el seisillo con silencio dentro de las figuras. La melodía principal se encuentra en la primera nota de cada seisillo.

En general su estructura melódica está basada en movimientos por arpeggios de triadas lejanas: Mi menor, Do mayor, Sol# menor, Mi menor y Sol mayor.

El tema está dividido en Semiperiodo A, Periodo A1, Semiperiodo B, Semiperiodo C, Semiperiodo D y Semiperiodo A2.

Tabla 6: esquema de la forma del segundo movimiento: Caprice.

Semiperiodo A	Periodo A1	Semiperiodo B	Semiperiodo C	Semiperiodo D	Semiperiodo A2
compases 1 al 4	compases 5 al 14	compases 15, 16, 17	compases 18, 19 y 20	compás 21 al 26	compás 27 al 30

Semiperiodo A. El Semiperiodo “A” va del compás 1 al 4. Encontramos el motivo principal en el cual su melodía hace movimientos cromáticos en el cual la primera nota de cada tres conforman la melodía principal, este motivo se repite dos compases y después la melodía sube por arpegio roto de Mi menor, desde el Mi de la primer octava del saxofón hasta el Mi de la tercera octava y baja por escala cromática hasta el Mi de la primera octava del saxofón y repitiendo el motivo principal seguido de un cromatismo.

Periodo A1. El periodo “A1” va del compás 5 al 14. Empieza con el motivo principal del movimiento pero una octava arriba, luego se repite el cromatismo encontrado en la finalización del Semiperiodo “A”, también una octava arriba. Después encontramos una secuencia de acorde roto por triadas de C – G# - Em – G – Bb – G# - E. luego la melodía asciende con una secuencia de arpegios rotos de acordes disminuidos hasta la mitad del compás 11 donde desciende cromáticamente hasta la mitad del compás 12, luego asciende una octava cromáticamente y repite desde la mitad del compás 12, pero una octava arriba para culminar la parte en un arpegio roto descendiente de Db mayor.

Semiperiodo B. El Semiperiodo “B” está conformada por los compases 15, 16, 17. En el compás 15 aparecen unos movimientos arpegiados. En el compás 16 la melodía desciende en una especie de arpegios con bordaduras seguido de movimiento arpegiado de “B” mayor descendiente y ascendente luego en el

compás 17 dos triadas con bordadura G – E.

Semiperiodo C. El Semiperiodo “C” está conformada por los compases 18, 19 y 20. Al comienzo de este parte se cambia la medida a $\frac{3}{4}$, la melodía comienza con un salto ascendente de octava seguido de movimientos arpegiados, comenzando cada arpegio con un salto grande ascendente. El primer compas con movimientos de triadas lejanas, los siguientes compases con movimiento armónico cromático.

Semiperiodo D. El Semiperiodo “D” va del compás 21 al 26. Empieza con un cambio de medida a $\frac{4}{4}$ con una melodía cromática: G# - G- G# - G. luego asciende para llegar al clímax del movimiento encontrado en el compás 22 prolongado del primer al tercer tiempo del compás. Seguido de un movimiento arpegiado descendente de A – C#. En el compás 23 hay un nuevo cambio de medida a $\frac{3}{4}$ donde continúa la secuencia de arpegios descendente y el compás 24 una secuencia de arpegios rotos de Bm, seguido de un cromatismo en todo el compás 25 pasando al compás 26 con un cambio de medida a $\frac{2}{4}$ que prepara para la coda.

Semiperiodo A2. El Semiperiodo “A2” va del compás 27 al 30. Comienza con un nuevo cambio de medida a $\frac{4}{4}$ seguido de la repetición exacta del primer compas del movimiento, luego la melodía asciende por un movimiento de grados conjuntos hasta el V grado en la segunda octava de la tonalidad “Em”, en el penúltimo compas desciende en triadas con bordadura y culmina el compás y la obra con un arpegio de dos octavas de la tónica.

3.2.3 Recomendaciones.

En esta obra encontramos dos movimientos de grandes contrastes, uno muy cantáble y el otro con un gran reto técnico por su gran velocidad.

En el primer movimiento encontramos fragmentos muy cantáble y con grandes matices en combinación con frases rápidas. Como su nombre lo dice es una

improvisación, es así que, en la edición de esta obra de “A Paris, chez Alphonse Leduc, Editions Musicales” el carácter se indica a su comienzo. Por ello se necesita pensar formas diferentes de interpretación de las frases y desarrollar la melodía con un carácter muy suelto, calmado para enfatizar todo el tiempo en la libertad que lleva la improvisación. La obra está en un tiempo lento Moderato las frases son largas lo que dificulta la interpretación y una sonoridad clara y agradable.

Se invita a un estudio progresivo de las frases, analizando el carácter, sentido y las oportunidades de respirar con la que se cuenta y definir las articulaciones de cada una para proceder progresivamente uniendo frase por frase. De esta manera, podemos relacionar las diferentes sonoridades y caracteres que se encuentran en la combinación de las frases.

En el segundo movimiento encontramos una gran exigencia de la velocidad, pues todo el movimiento la melodía se desarrolla rítmicamente con la utilización de un seisillo de semicorchea, el cual se toca a una velocidad de 115 negra aproximadamente.

Además, se experimenta la variación constante de la sonoridad haciendo cambios repentinos de matices entre las frases. Se recomienda el estudio de estas frases por separado para poder entender y lograr una adecuada selección de matiz.

Dentro del montaje de este movimiento se experimentó comenzando en una velocidad muy lenta de 40 negra, para identificar las frases, acomodando articulaciones y digitaciones alternas en una búsqueda de movimientos con mayor comodidad, generalmente se usa el *suplido* de Do medio y el de Fa # por la presencia de pasajes con la utilización constante del cromatismo. Luego de lograr entender la frase se procede al aumento de velocidad, para lograr una mejor progresión aumentando de a 5 puntos en el metrónomo cada día que se estudie. De igual manera al lograr una velocidad mayor de 80 negra hacer el aumento diario, partiendo de los 80 hasta el punto donde se tenga aun con claridad

buscando cada día el 115 o mayor de este.

Otra cosa que nos sirve para afianzar cada movimiento interválico, es remplazar los seisillos de semicorchea por corchea con puntillo semicorchea y viceversa, de tal forma que en la corchea con puntillo se reposa para entender la sonoridad y en la segunda nota se hace con la mayor velocidad posible para afianzar y ganar respuesta para los diferentes intervalos presentados,asimismo, para que el sentido sonoro del cerebro se acostumbre a los cambios y se logre mayor fluidez. De igual manera se puede jugar con la rítmica del movimiento buscando no sólo hacer este cambio anteriormente mencionado sino también con otras figuras rítmicas de tal forma para poder afianzar la interválica presentada y lograr una soltura en la interpretativa de todas las sesiones y así llegar a una velocidad adecuada.
Ejemplo

Figura 35: Ejercicios recomendado para el estudio del Caprice.



3.3 SUITE N. 1 PARA CELLO

Las suites para cello fueron escritas por escrita por **JOHANN SEBASTIAN BACH** (Eisenach, Turingia, 21 de marzo de 1685 – Leipzig, 28 de julio de 1750).

Partitura citada 11.10.2011:

<http://65.55.237.75/att/GetAttachment.aspx?file=f865dace-0c68-4611-9950-f438b6a>

Las suites se consideran que han sido las obras más importantes escritas para el cello.

El término suite se le daba a cualquier conjunto ordenado de piezas instrumentales que conforman una misma sección u obra. En el barroco, hacia la época de 1750, lo definieron como “la suite barroca” el cual se convirtió en un género instrumental que consistía en varias piezas individuales en la misma tonalidad, las cuales se basan en las formas pre-existentes y estilos de baile de la época del Barroco.

3.3.1 Análisis formal.

La suite N. 1 para cello está conformada por seis danzas populares del periodo Barroco, llamadas: Preludio, Allemande, Courante, Sarabande, Minuetto 1 y 2 y Guigue. Cada danza posee un carácter y ritmo diferente, pero comparte la forma bipartita, también entendida como forma Binaria o tipo suite, la cual está dividida en dos partes, parte A y parte A', dichas partes se repiten exento el preludio porque fue usado como una introducción a la Suite; con este orden permite dar el sentido dramático de contraposición, típico del Barroco.

La intención principal del orden de las danzas, es darle un aire contrastante lento rápido (allemande – courante), y al mismo tiempo, estrechar un lazo cíclico, lo que produce movimientos de danza contrario unido por una misma sustancia melódico-armónica. En otras palabras su intención fue producir coherencia entre distintas formas de expresión predeterminadas rítmicamente.

La suite posee una estructura binaria sus dos partes se repiten lo que permite conservar la simetría de la forma. Su armonía va de tónica a dominante en la primera parte y de dominante a tónica en la segunda. Las danzas no presentan ninguna modificación a este patrón. Además presentan cerca del final una pequeña cadencia de la primera parte que va generalmente a la relativa menor o

hacia alguna tonalidad vecina, lo mismo se presenta en la segunda parte pero la cadencia es en un tono menor. Todo este movimiento le permite ampliar la armonía.

En las danzas de la suite el primer motivo rítmico de cada movimiento, es copiado en la segunda parte. Que no se trata principalmente de una re exposición, sino de un esquema fragmentario que, aunque presenta diversas ideas temáticas, no es más importante que la progresión armónica.

La suite originalmente está escrita en la tonalidad de sol Mayor para el cello. La transcripción trabajada en este proyecto se encuentra en la tonalidad de Fa mayor para el saxofón alto, medio tono arriba de la original de Cello. El cambio de tono, se debe al registro del saxofón, ya que su registro no alcanza el Do de la primera octava, que hace parte de la melodía del preludio, en el tono original del cello.

- **PRIMER MOVIMIENTO**

PRELUDE. En sus inicios el preludio empezó a usarse en la suite Barroca como una pieza destinada a ser una introducción. Y siendo especialmente una pieza destinada a ser interpretada por un instrumento solista. El Prelude se cuenta entre las primeras piezas de música instrumental autónoma. Fue empleada primeramente por Louis Couperin (Francia 1626 – 1661) quien utilizó un estilo completamente libre en su ritmo, por lo cual lo escribió sin los valores convencionales de las notas. El preludio de la suite 1 también posee esta cualidad de una libre interpretación, permitiendo libre utilización de rudimentos y diversas ornamentaciones, las cuales en el Barroco eran agregadas por el intérprete basándose en el estilo utilizado en esa época.

El preludio suele ser el movimiento más substancial de la suite, ya que establece la tonalidad, textura y el carácter de las danzas subsecuentes. Se encuentra escrito en la medida de 4/4, presenta dos partes sin repetición, es el único

movimiento de la suite que no repite sus partes. Lo cual lo convierte en el movimiento más corto de la suite.

Este movimiento se divide en:

Parte A: Semiperiodo a, Semiperiodo a1, Semiperiodo a2 y Puente.

Parte A1: Semiperiodo a3, Periodo a4, final.

Tabla 7: esquema de la forma del primer movimiento de la Suite: Prelude.

Parte A				Parte A'		
Semiperiodo a	Semiperiodo a1	Semiperiodo a2	Puente	Semiperiodo a3	Periodo a4	final
Compases 1 al 7	Compases 8 al 14	Compases 15 al 19	Compases 20,21 y 22	Compases 22 al 28	Compases 29 al 38	Compases 39 al 42

Parte A

Semiperiodo a. El Semiperiodo “a” va desde el compás 1 hasta el 7. En gran parte del prelude se hace una exposición melódica de arpeggios, con el cual se desarrolla la armonía. En el comienzo, los arpeggios se desarrollan partiendo de un pedal armónico en la tónica. Los dos primeros tiempos de cada compás son imitados en los dos últimos tiempos del mismo compás desde el comienzo hasta el compás 4. El pedal se mantiene hasta el primer tiempo del compás 5. En toda esta sección es notorio el uso de polifonía siendo más perceptible por el rango del instrumento y la distribución más abierta de las voces. En los primeros cuatro compases se desarrolla la melodía con un movimiento armónico por compás de I, IV, VII y I, haciendo inversión de los acordes para brindarle un mayor sentido al bajo. Hacia el segundo tiempo del compás 5 la melodía rompe el desarrollo por arpeggios y se mueve por grados conjuntos, uniéndose todo a una sola melodía. Se alternan secciones contrastantes al primer motivo del arpeggio que funciona enlazando partes y conducen el movimiento armónico y las modulaciones de

manera “sencilla”, por así decirlo, con el uso de las escalas. El compás 6 en su comienzo presenta un salto de tritono haciendo alusión al V del V seguidode unespecie de bordaduras sobre el V grado, permitiendo y preparando una modulación transitoria hacia el VI grado con el que comienza la siguiente parte.

Semiperiodo a1. El Semiperiodo “a1” va desde el compás 8 hasta el 14. El comienzo de este tema es el motivo principal del primer compás pero en VI grado. En el siguiente compás el movimiento melódico se lleva por fragmento de escalas sobre el V del V grado. En el compás 10 la armonía vuelve al V grado comenzando con la finalización de una escala que venía del compás anterior, seguido de un salto de octava y unos movimientos arpegiados. En los compases 11, 12 ,13 y 14 la progresión armónica por el movimiento de arpegios permite la modulación transitoria VI grado mayor seguido del V7 y en el compás 13 dando paso a su vez al V del VI menor y VI. Se presenta una relación como pregunta y respuesta, la armonía se altera por cada compás permitiendo ampliar más esta sensación, generando en la pregunta disonancia que crea tensión y la respuesta muy consonante. La melodía se expone por movimientos de arpegios y bordaduras, con notas pedal que llevan a producir más la sensación de tensión.

Semiperiodo a2. El Semiperiodo “a2” va desde el compás 15 hasta el 19. La melodía retoma el motivo principal el desarrollo por arpegios presenta nuevamente la utilización de polifonía. En el compás 15 el motivo comienza con un pedal en Mi, seguido de una especie de bordadura sobre el V grado, para seguir en el siguiente compás con pedal en Fa que se mantiene hasta el final de este tema, este compas el arpegio se abre sobre la 7 menor del I grado, el siguiente compas la exposición es parecida a la del compás 15 y en el compás 18 se abre el arpegio haciendo alusión al motivo principal. Generando gran tensióna esta sección ayudada del matiz que comienza en un piano en el compás 15 e inicia un crescendo que llega a forte en el compás 19 en el cual su desarrollo melódico se encuentra por arpegios, luego la armonía vuelve a la tónica inicial del movimiento y rompe el

movimiento arpegiado en los últimos tiempos del compás 19, culminando la parte con un fragmento de escala que llega al “Si” bajo que es el pedal con el que comienza la siguiente parte.

Puente.El puente está conformado por los compases 20,21 y la mitad del 22. En toda esta sección la melodía retoma el motivo principal del movimiento melódico por arpeggios, pero en este caso la melodía se extiende más en el registro permitiendo mayor presencia de la polifonía. La armonía se desarrolla sobre el V del V y sobre el V grado. Hay la presencia de un pedal en Si y hacia el final de la parte en Sib. Toda la sensación del pedal y el carácter tenso de la parte anterior define el final de la parte A encontrado en el compás 21.

PARTE A´

Semiperiodo a3. El Semiperiodo “a3” va desde la mitad del compás 22 hasta el 28. Esta parte comienza como la forma tradicional de la suite, que es la segunda parte en V grado. En esta sección la polifonía no está tan presente como en el primer movimiento, el movimiento melódico comienza un desarrollo por fragmento de escalas y al final de la frase utiliza unos pequeños arpeggios, esto se repite ascendentemente dos veces y va desde el registro bajo haciendo una octava por cada fragmento de escala. Hacia el compás 24 la melodía hace un movimiento por grados conjuntos, como especies de bordaduras con notas extrañas a la armonía, pero manteniendo el V grado creando una unión de frase en estos primeros compases. En el compás 25 la melodía se presenta por movimiento de arpeggios sobre el V y el I grado hasta la mitad del compás 26, donde pasa a la misma utilización de bordadura encontrada anteriormente pero una tercera menor abajo. La melodía se desplaza hacia el V del V por movimiento de arpeggio, que culminan con una escala completa del V grado con la 7 mayor.

Semiperiodo a4.El Semiperiodo “a4” va desde el compás 29 hasta el 38. En los compás 29 y 30, hace presencia una serie de escalas en Fa mayor que comienza

en el IV grado y descienden una octava, este movimiento se repite tres veces cada vez un tono por debajo. Convirtiendo la nota final de cada escala como la nota pedal que desciende por grados conjunto, hacia el II grado donde empieza una sección que se extiende hasta el compás 38 con gran presencia polifónica manteniendo una nota pedal hasta el compás 37. La melodía hace pequeños saltos melódicos y se desarrolla en la segunda octava, además repite secciones y hace una pequeña secuencia melódica, encontrada cada dos tiempos en los compases 35 y 36. Su movimiento melódico es de una segunda mayor que luego vuelve a la nota de inicio y desciende una tercera.

Todo este tema se caracteriza por la utilización de un pedal, pero esta vez, no en el registro bajo. La nueva utilización de polifonía, esta vez solo con dos voces, una de ellas el pedal que se encuentra en el Sol de la segunda octava. Y la otra una melodía, que va por movimientos ascendentes de grados conjuntos e intervalos pequeños, siguiendo la sensación como una escala.

En el compás 37 comienza la frase conclusiva del preludio, su movimiento melódico cambia el pedal que traía, a Do. La melodía asciende por cromatismo hasta el Fa de la tercera octava.

Final. El Final va desde el compás 39 al 42. Este tema es el final del preludio. En su comienzo está el clímax, ubicado en el Fa de la tercera octava, es la primera nota del compás 39. En el cual se inicia un movimiento por arpeggios con una progresión armónica que va del I, V sus 4, V 7, que concluye en la tónica Fa. El movimiento intervalico de los arpeggios es similar al comienzo pero invertido. Y concluye el Preludio con una nota larga conclusiva en Fa de la tercera octava.

- **SEGUNDO MOVIMIENTO**

ALLEMANDA.

Este tema se divide en:

Parte A: Semiperiodo a, Periodo a, Puente.

Parte A': Semiperiodo a2, Semiperiodo a3, Final.

Tabla 8: esquema de la forma del segundo movimiento de la suite: Allemande.

Parte A			Parte A'		
Semiperiodo a	Periodo a1	Puente	Semiperiodo a2	Semiperiodo a3	Final
Compases 1 al 6	Compases 7 al 14	Compases 15 y 16	Compases 17 al 22	Compases 22 al 24	Compases 24 al 32

PARTE A

Semiperiodo a. El Semiperiodo "a" va desde el compás 1 hasta la mitad del 6. El comienzo de este tema es Anacrúsico y comienza en La de segunda octava, que es la tercera de la tónica y es seguida de una apoyatura doble que llega a la misma nota. La estructura rítmica de gran parte del semiperiodo es un grupo de semicorcheas interrumpidas en ocasiones por corcheas. Su desarrollo melódico va por grados conjuntos con la utilización de escalas y pequeños saltos. La melodía se desarrolla en pequeñas frases de 4 tiempos. Hacia el compás 4 la melodía se mueve por arpeggio conclusivo descendente en I grado, seguido de un salto de una onceava. En el compás 5 la melodía continúa su movimiento por grados conjuntos, culminado en un trino la frase sobre la dominante del VI grado, seguido de un fragmento de escala que llega a un arpeggio descendente en VI grado, que es la conclusión del tema.

Periodo a1. El Periodo "a1" va desde el compás 7 hasta el 14. La melodía comienza con movimiento de arpeggios y fragmentos por grados conjuntos en el V del V. En el compás 8 la melodía vuelve al V grado, la melodía continúa el mismo desarrollo de pequeñas frases por compás. El compás 9 inicia con un movimiento

descendente de arpeggio en posición abierta. Aparecen en la melodía saltos de tercera seguidos de un fragmento de escala que ayuda a modular al V del V en el siguiente compás en donde se repite el motivo del anterior compás, este movimiento melódico genera una tensión grande en el tema que sirve para preparar el clímax de la parte, encontrado en el compás 13. El compás 11 y 12 poseen la misma estructura rítmica pero en el compás 12 una quinta abajo. La melodía comienza con un trino en una corchea con puntillo seguido de unos fragmentos de escala que culmina con pequeños salto, este segmento termina en el registro bajo de donde parte una escala de dos octavas seguido de dos saltos de quinta justa descendente y otro de séptima menor ascendente que llega al clímax encontrado en el Fa de la tercera octava que es precedido de un bajo en el Do en la segunda octava, y vuelve a la nota del clímax y va hacia la dominante en un arpeggio que desciende una octava.

Puente.El puente está conformado por los compases 15 y 16, en el desarrolla la melodía por fragmentos de escalas y en el ultimo un arpeggio que asciende dos octavas y vuelve y se devuelve al comienzo culminando la parte en V grado.

PARTE A´

Semiperiodo a2. El Semiperiodo “a2” va desde el compás 17 hasta el primer tiempo del compás 22. Su comienzo se retoma el primer motivo del movimiento, pero en dominante; Como es tradicional de las danzas de la Suite.La melodía continua su exposición por compás, combina tanto los fragmento de escalas de cuatro notas y los arpeggios pequeños.En el compás 19 aparecen dos corcheas en un movimiento descendente que sigue de un salto de octava y se devuelve una décima abajo. Estos saltos los utiliza en la melodía para nutrir la polifonía presentada y para darle tensión al tema. La melodía mezcla fragmentos de movimiento por grados conjuntos y grandes saltos que nutren toda la tensión creada en esta sección. Culmina el tema con una apoyatura doble, que salta más

de una octava. La armonía en este movimiento va de dominante, hacia el VII y V del II grado. La intervalica de la melodía usada en esta sección es más amplia que la primera se presenta grandes saltos.

Semiperiodo a3. El Semiperiodo “a3” va desde el compás 22 hasta el primer tiempo del compás 24. Este tema sirve de puente para la sección final del movimiento. Ya que todo el tema es una frase completa, que expresa tranquilidad e impulso para la sección conclusiva. La melodía comienza en anacrusa descendente por grados conjuntos, calmando el carácter tenso que se creó en el tema anterior. La armonía se desarrolla en la VII dominante del II grado.

Final. El Final va desde el compás 24 hasta el 32. En el comienzo la melodía retoma la armonía al Fa mayor, la tónica. Como todos los temas de esta parte, tiene un comienzo anacrúsico. La melodía se desarrolla por notas como bordaduras, partiendo de la tercera de la tonalidad, y culmina el compás presentando un fragmento de escala descendente que termina en tónica de donde parte una inversión de 6/4 del IV grado que va hasta el registro alto donde cambia el desarrollo melódico y presenta fragmentos de escalas. En el compás 26 presenta una sección conclusiva de frase que es un arpeggio abierto descendente, el cual se repite igual en el comienzo de los siguientes tres compases pero cada vez una segunda mayor abajo. Seguido hay un movimiento de escala que vuelven a concluir en el arpeggio abierto, convirtiendo las frases del compás 26, 27 y 28, en pequeñas preguntas, exponiendo como la respuesta en la última frase encontrada entre el compás 28 y 29. La cual utiliza a su comienzo fragmentos de escalas que concluyen con un arpeggio que asciende, desciende y resuelve hacia arriba con una apoyatura doble. En la siguiente sección que comienza en el último tiempo del compás 29 se exponen la melodía con unos movimientos de inversión de arpeggio que van del V - V al V y culminan en el último compás en tónica.

- **TERCER MOVIMIENTO.**

COURANTE.

Este tema se divide en:

Parte A: Periodo a, Semiperiodo a1 y Puente.

Parte A1: Periodo a2, Periodo a3.

Tabla 9: Esquema de la forma del tercer movimiento de la Suite: Courante

Parte A			Parte A'	
Periodo a	Semiperiodo a1	Puente	Periodo a2	Periodo a3
Compases 1 al 8	Compases 8 al 13	Compases 14 y 18	Compases 19 al 28	Compases 28 al 35

PARTE A

Periodo a. El Periodo“a” va desde el compás 1 hasta la mitad del compás 8. Su comienzo es anacrúsico, lo cual ayuda a generar su carácter presuroso, saltado y agitado del movimiento. La primera nota se repite para comenzar el primer compás seguido de un arpeggio descendente hasta el Fa de la primera octava. Este movimiento se hace en corcheas como saltadas, de ahí se desprende la siguiente frase, que crea carácter de la segunda melodía de la polifonía usada. Esta segunda frase posee un movimiento de semicorcheas por grados conjuntos en la tercera octava. Luego se repite la intención interválica del primer motivo. Esta vez con mayor presencia de arpeggios en corcheas saltadas que se extienden hasta el registro bajo del instrumento. En la mitad del compás 3 comienza una frase impulsiva, una escala en dominante que asciende hasta la tercera octava donde comienza una frase muy común del estilo Bach, un intervalo de segunda que desciende y se devuelve a la nota inicial y luego baja una tercera. Esto se repite dos veces y luego concluye con un salto de séptima y luego el siguiente compás

se repite lo mismo pero un tono abajo. Este tipo de secciones ayudan a crear expectativa, son preparatorias para un clímax o una sección muy tensa. Un movimiento arpegiado que culmina con un trino que resuelve a tónica en la segunda octava, precede este movimiento denso por la repetición.

Semiperiodo a1. El Semiperiodo “a1” va desde la última mitad del compás 8 hasta el compás 13. En su comienzo se presenta un movimiento descendente de una escala y un salto de novena hacia arriba, seguido de un arpegio descendente de corcheas, similar al motivo principal. Presentando su armonía con dominantes secundarias, la utilización del V - V y V, llevan a la melodía a generar gran tensión. En el siguiente compás un movimiento de tres notas precedidas de un salto, enriquecen lo presuroso e impaciente del carácter del movimiento. En el compás 10, la melodía hace un salto de doceava seguido de trino y unos pequeños saltos. En los compases 11 y 12 reaparece la figura característica de Bach, esta vez una cuarta por debajo de la del compases 5 y 6. Todo este tema la armonía modula a la dominante. La melodía llega al compás 13 con un salto de octava, que es precedida de una exposición de la escala de la dominante pero con la séptima mayor, esto es la forma de exponer las dominantes secundarias.

Puente. El puente va desde el compás 14 al 18 la melodía se caracteriza por la presencia de un especie de pedal de tres semicorcheas, que es precedido en su cuarta nota por una escala de DO, que va desde la segunda octava hasta el Do de la tercera octava, cada vez que asciende va creciendo la intensidad de su carácter y el volumen. Ya en los siguientes compases la melodía desciende en el V del V y resuelve al V con el que culmina la parte del movimiento. Su interválica, combina fragmentos grandes de escalas que culminan en un salto.

PARTE A´

Periodo a2. El Periodo “a2” va desde el compás 19 hasta la mitad del compás 28. En su comienzo expone el tema en dominante, como es característico de las danzas de la Suite. El tema lo retoma con el sentido intervalico del comienzo, pero con la exposición de los arpeggios cerrados, lo que genera una tranquilidad y a la vez es el punto de partida de toda esta sección que va preparando el clímax que se encuentra en el compás 26. En el compás 21, invierte el sentido la melodía con un movimiento de semicorcheas por grados conjuntos que resuelven en una exposición de arpeggios en corcheas saltadas características del movimiento. Los dos primeros motivos se exponen en dominante que van a la tónica del movimiento que es Fa, en el compás 23 la melodía lleva la armonía a la dominante del VI grado menor al cual modula transitoriamente hasta el final del Periodo. Desde la mitad del compás 24 comienza la frase que llega al clímax, lo ayuda con la frase característica de Bach, pero en este caso usa un intervalo de segunda que asciende y se devuelve a la nota inicial y luego sube una tercera, esto lo repite durante dos tiempos, en el siguiente tiempo repite la figura pero descendente y llega al clímax en el compás 26 con un salto de tritono que permite el carácter denso del clímax. Luego la melodía desciende y resuelve el clímax, se ayuda con movimientos por grados conjuntos seguidos de presentación de arpeggios abiertos y culmina el tema con un trino que desciende una octava al RE de primera octava, que es la tónica de la nueva tonalidad expuesta.

Periodo a3. El Periodo “a3” va desde el última parte del compás 28 hasta el primer tiempo del compás 35. En el comienzo la melodía presenta una escala ascendente en la nueva tonalidad, seguida con una exposición de arpeggios abiertos, motivo característico del movimiento. En el compás 30 empieza la melodía a desarrollar el motivo rítmico por medio de semicorcheas con el que culmina en el compás 35 con una mezcla de saltos y movimientos por grados conjuntos hasta el final del Periodo. El compás 31 comienza con un salto de tritono

seguido de unas bordaduras en el V del V, enfatizando el tritono entre las bordaduras, repitiendo el motivo rítmico el sentido interválico en el siguiente compás pero esta vez en dominante.

En el compás 36 se caracteriza por la presencia de una especie de pedal de tres semicorcheas (F-G-F), que es precedido en sus cuartas notas por una escala de FA que asciende una octava, este motivo también presentado en el final de la primera parte del movimiento y característico del estilo compositivo de Johan Sebastián Bach. Luego se encuentra un salto de cuarta con el que comienza una escala descendiente y un salto que va a un trino, seguido de una sección igual al presente en el compás 11 y 12, pero esta vez se expone en dominante que comienza en el DO de tercera octava y el segundo compás desciende un tono. culminando el movimiento con la repetición del motivo pero los dos últimos tiempos un tono abajo, terminando con un salto de tercera que termina en tónica precedida de una bordadura que parte de la octava de abajo.

• **CUARTO MOVIMIENTO**

SARABANDE.

Este tema se divide en:

Parte A: Semiperiodo a, Semiperiodo a1.

Parte A1: Semiperiodo a2, Final.

Tabla 10: esquema de la forma del cuarto movimiento de la Suite: Sarabande

Parte A		Parte A'	
Semiperiodo a	Semiperiodo a1	Semiperiodo a2	Final.
Compases 1 al 4	Compases 5 al 8	Compases 9 al 12	Compases 13 al 16

PARTE A

Semiperiodo a. El Semiperiodo “a” va desde el compás 1 hasta el compás 4. La melodía del movimiento comienza con la utilización de apoyaturas que van desde la tónica en la primera octava, hasta la primera nota del movimiento, que es la tercera de la tonalidad en la tercera octava, la siguiente nota es precedida por una apoyatura con un rango similar a la primera, pero en IV grado. Esta utilización de apoyaturas es para generar la sensación de acordes por bloque. Este movimiento es característico por el constante uso de ornamentaciones. El ritmo característico del movimiento y con el que comienza es una negra seguida de una negra con puntillo, permitiendo un carácter sereno, suave y muy cantáble en el movimiento. En el segundo compás se presenta un desarrollo de la armonía en el V grado por grados conjuntos y nuevamente utiliza una apoyatura sobre un arpeggio abierto, seguida de un trino que resuelve a tónica por medio de dos corcheas que van por grados conjuntos, con lo que concluye la primera frase. En todo el Semiperiodo se desarrolla la melodía por medio de frases de dos compases, característico de la Suite. La siguiente frase utiliza un salto descendente y continúa con movimiento por grados, dirigiendo su armonía hacia el V grado utilizando fusas en la melodía para volverla un poco ligera y a su vez, crear la sensación de bordadura. Sobre el compás 4 utiliza pequeños saltos sobre el V grado que llegan a una nueva apoyatura sobre un arpeggio abierto, que reposa en un trino.

Semiperiodo a1. El Semiperiodo “a1” va desde el compás 5 hasta el compás 8. En su comienzo presenta un arpeggio cerrado descendente en la dominante con un ritmo de semicorcheas, cambiando un poco el carácter que se presenta en el primer Semiperiodo. Este tema se caracteriza por la utilización de arpeggios descendentes y ascendentes, generando una sensación de oleaje en su escritura. Luego descansa en la tercera de la tónica, y continúa la melodía con un arpeggio en la tónica. En la mitad del compás 6 la melodía se expone en el V-V de la tonalidad original, alternando movimientos por grados conjuntos con pequeños

saltos que llegan en el compás 7 a una gran tensión, como una especie de clímax en el Do de la tercera octava, que luego desciende y resuelve el movimiento en la dominante con una negra que es seguida de la misma nota pero una octava por debajo.

PARTE A´

Semiperiodo a2. El Semiperiodo “a2” va desde el compás 9 hasta el 12. En su comienzo se hace una exposición del tema pero en dominante, haciendo una pequeña variación del sentido rítmico del comienzo pero conservando la utilización de bordaduras sobre arpegios abiertos, para crear la sensación de acordes por bloque. En el compás 10 la melodía hace dos saltos que llegan a un Do# que es la alteración de la tercera del III grado, que prepara la llegada de la dominante de una nueva tonalidad hacia la cual se dirige la melodía, la cual es Re menor; a partir de esta nota la melodía asciende por movimientos de grados conjuntos y luego hacia el compás 11 llega al mismo Do# seguido de un salto ascendente de tritono que crea tensión en la melodía, seguido de movimientos por grados que hacen una exposición en la nueva dominante de la tonalidad. Concluyendo el tema en el compás 12 con el mismo final de la parte A, pero esta vez el salto de octava es en el Re.

Final. El Final va desde el compás 13 hasta el 16. Este tema comienza con una apoyatura que llega al Do esta vez no alterado, el cual marca la nueva modulación que es el regreso a la tonalidad original del movimiento. La melodía en este comienzo del tema se mueve por grados conjuntos y llega hacia el compás 14 con un salto descendente de onceava y se devuelve hacia arriba una doceava enriqueciendo los movimientos polifónicos de la melodía haciendo una aparición con el bajo, antes insinuado en las apoyaturas que partían del registro bajo. Luego comienza la frase conclusiva del movimiento, en la cual se presentan fragmentos de escalas que van descendentes y hacia el compás 15 ascienden en dominante de la tonalidad original, llegando al compás 16 por medio de un salto de cuarta

que va hacia la tónica y culmina el movimiento en dos negras que hacen un salto de octava en la tónica.

- **QUINTO MOVIMIENTO**

MINUET 1 y MINUET 2

El Minuet es una danza Aristocrática de origen francés de la región Poitou que alcanzo su desarrollo entre 1670 y 1750. Su ritmo generalmente es ternario, fue introducido en la Suite Barroca dentro de la música instrumental por Bach. El Minuet es de tipo Binario y posee la misma estructura del MINUET CON TRIO, solo que en lugar de utilizar este tipo, expone un segundo Minuet en tono menor, en este caso en Fa menor, esta forma es conocida como un DOBLE. En el segundo Minuet se presenta una indicación “da cappo”, precedido de la interpretación del primer Minuet sin ejecutar las repeticiones. Los dos Minuet a pesar que no cuentan con la misma tonalidad la misma estructura.

Tabla 11: Esquema de la forma de los Minuet de la Suite.

A	B	A
Minuet1 en Fa mayor	Minuet2 en Fa menor	Minuet 1 en Fa mayor sin repetición
□: I – V :□ □: V – I :□	□: I – V :□ □: V – I :□	□ I – V □ □V – I □

MINUET 1. El Minuet 1 está en la tonalidad de Fa mayor, su carácter es agraciado y ligero.

Este tema se divide en:

Parte A: Semiperiodo a, Semiperiodo a1.

Parte A1: Semiperiodo a2, Final.

Tabla 12: esquema de la forma del Minuet 1 de la Suite.

Parte A		Parte A´	
Semiperiodo a	Semiperiodo	Semiperiodo a2	Final.

	a1		
Compases 1 al 4	Compases 5 al 8	Compases 9 al 16	Compases 16 al 24

PARTE A

Semiperiodo a. El Semiperiodo “a” va desde el compás 1 hasta el 4. En el primer compás la melodía presenta un arpegio abierto ascendente desde la tónica en primera octava hasta la tercera en la segunda octava, seguida de una corchea y dos semicorcheas, siendo este primer compás el motivo principal del movimiento y el que le brinda el carácter saltado y agraciado característico del Minuet. En el compás 2 la melodía se desarrolla por movimiento de grados conjuntos y culmina el compás con un salto de cuarta, seguido de una exposición del IV grado con un arpegio ascendente en primera inversión, luego un arpegio roto del V grado, rematando la frase en el compás 4 con una apoyatura de dos notas que son la repetición de las dos primeras notas del movimiento y llegan a un trino en un La en tercera octava que resuelve en un sol, terminando en V grado.

Semiperiodo a1. El Semiperiodo “a1” va desde el compás 5 hasta el 8. En su comienzo se expone el motivo principal pero en V grado, seguido en el compás 6 por un fragmento de escalas. En el compás 7 la melodía se mueve por grados conjuntos y resuelve la parte con tres negras que presentan un arpegio en dominante en el compás 8.

PARTE A´

Semiperiodo a2. El Semiperiodo “a2” va desde el compás 9 hasta 16. En su comienzo se expone el motivo principal del movimiento pero en V grado, esta vez el arpegio presentado es cerrado que cambia un poco el carácter del movimiento.

En el compás 10 la melodía se mueve por un fragmento de escala que culmina en un pequeño salto seguido hacia el siguiente compás con un salto de quinta, marcando un bajo de donde parte un arpeggio disminuido en primera inversión, cambiando el color y preparando la modulación hacia el VI grado, Re menor. En el compás 12 la melodía presenta un bajo en la quinta del V grado. Seguido de un salto de onceaba donde culmina la frase con una especie de bordadura del Bb. La siguiente frase en su comienzo, presenta un arpeggio en V grado de la nueva tonalidad presentada, Re menor. Seguido de unos movimientos por grados conjuntos. En el compás 14 la melodía expone un arpeggio abierto del I grado, la utilización de la polifonía aparece más frecuente en este tema con la utilización constante de un bajo, que viene desde el compás 11 descendiendo por grados conjuntos. Luego la melodía continúa su desarrollo en Re menor con movimientos por grados conjuntos hasta el último tiempo del compás 15 donde resuelve la parte con una exposición de pequeños saltos que van de dominante hacia tónica con un salto de 7 mayor que llega al Re de la primera octava.

Final. El Final va desde la última mitad del compás 16 hasta el compás 24. Este tema comienza con el regreso a la tonalidad original, presenta un movimiento de grados conjuntos desde la octava donde culminó el tema anterior hasta la tercera de la tonalidad original, en la cual se expone el motivo principal y hace una alteración de la 7 del I grado volviendo dominante el Fa. En el compás 18 la melodía se mueve por terceras que van hacia un salto de octava que hace alusión al bajo y continuando en el siguiente compás con una nueva exposición del motivo principal, pero esta vez en el V-V y repitiendo el movimiento intervalico de los dos compases que lo preceden pero esta vez un tono por arriba. En el compás 21 la melodía presenta en las primeras cuatro corcheas un arpeggio ascendente de la dominante en segunda octava, seguido de un salto de tercera. El compás 22 es la repetición del 21 pero esta vez un tono arriba. Estas repeticiones de motivos presentadas en los últimos 4 compases generan una tensión que lleva a la conclusión del movimiento encontrada en el compás 23 y 24 donde hace una

exposición de un arpeggio roto abierto en dominante que resuelve a la tónica.

MINUET 2. El Minuet 2 está en la tonalidad de Fa menor, y es el único movimiento de la Suite que cambia de tonalidad. Permitiéndole un cambio de carácter y sentido.

Este tema se divide en:

Parte A: Semiperiodo a, Semiperiodo a1.

Parte A1: Semiperiodo a2, Final.

Tabla 13: Esquema de la forma del Minuet 2 de la Suite.

Parte A		Parte A'	
Semiperiodo a	Semiperiodo a1	Semiperiodo a2	Final.
Compases 1 al 4	Compases 5 al 8	Compases 9 al 16	Compases 17 al 24

PARTE A

Semiperiodo a. El Semiperiodo “a” va desde el compás 1 hasta el 4. La melodía comienza en la tercera, y hace una especie de bordadura en esa primera nota, seguida de un salto descendente que se mueve medio tono hacia arriba y es seguido de otro salto similar que llega a la tónica. En el segundo compás la melodía se presenta en V grado menor, haciendo tres negras en un arpeggio roto que presenta un salto de onceaba al inicio seguido de uno de quinta, la melodía se desarrolla cada dos compases, característico de la Suite. El compás 3 se expone el motivo principal pero esta vez una tercera menor por debajo. En el compás 4 la melodía asciende por saltos de cuarta hasta la tónica, en donde resuelve en dominante la primera frase.

Semiperiodo a1. El Semiperiodo “a1” va desde el compás 5 al 8. En este Semiperiodo la melodía imita los compases 1, 2 y 3 en los compases 5, 6 y 7, y

termina la parte en el compás 8 con un salto de onceava en dominante que resuelve a la tercera de la misma.

PARTE A´

Semiperiodo a2. El Semiperiodo “a2” va desde el compás 9 hasta el 16. La melodía comienza con un arpegio en dominante que llega hasta la novena bemol que resuelve a la tónica de la dominante, luego en el siguiente compás la melodía resuelve a la tónica culminando la primera frase de la parte. En el compás 11 el movimiento interválico es similar al del compás 9 pero esta vez en IV grado, un tono por debajo de la frase anterior y la frase se extiende hasta el compás 16. En el compás 12 la melodía se desarrolla por grados conjuntos descendentes y se une con el siguiente compás con un intervalo de medio tono de donde parte un arpegio ascendente en el III grado de la tonalidad original, llegando a la repetición de las tres primeras notas del movimiento, seguido de un salto y vuelve a unir los compases con un intervalo de medio tono que lleva la armonía hacia VI grado, repitiendo la intención del arpegio y haciendo nuevamente las tres notas del comienzo. La melodía continúa su desarrollo haciendo pequeños saltos que resuelven el Semiperiodo en el compás 16 con un arpegio roto en III grado que llega a una negra haciendo un pequeño retardando.

Final. El Final va desde el compás 17 hasta el 24. Este tema comienza con la exposición de un arpegio ascendente del III grado disminuido generando tensión y comienza un desarrollo la melodía similar al tema final del Minuet 1, donde repite las frases, pero cambiándolas de tono. Luego va hacia el siguiente compás por grados conjuntos, en donde la melodía asciende por salto en el VI grado y llega a una negra en Rebemol de la tercera octava. Los compases 19 y 20 son iguales que el 17 y 18 pero un tono por debajo. En el compás 21 repite nuevamente la frase del compás 17 pero esta vez en dominante, generando la tensión de la conclusión del movimiento. Luego continúa su desarrollo la melodía por arpegios

en tónica en la dominante y concluye el movimiento por una exposición del quinto grado combinando movimiento por grados conjuntos con pequeños saltos y terminando en la tónica en la primera octava.

- **SEPTIMO MOVIMIENTO**

GIGUE. La Gigue es uno de los movimientos comunes de la Suite Barroca. Su término surgió de la “jig” irlandesa o inglesa del siglo XVI. Este es el movimiento conclusivo de la Suite, en él se resalta y expresa más el sentido de baile, característico de las danzas que conforman la suite. Su comienzo es Anacrúsico y se encuentra escrito en la medida de 6/8. Esta en tonalidad de Fa mayor. Su tiempo es rápido y lleno de energía. Su carácter es animado, vigoroso, ligero y rápido. Es procedente de los Británicos de las danzas populares y canciones llamadas “PLANTILLA”. A finales del siglo 17 dos estilos distintos habían surgido: los franceses giga, en un tempo moderado o rápido (6 / 4, 3 / 8 o 6 / 8) con frases irregulares y la textura de imitación, y la giga italiana, más rápido con frases y textura homofónica.

Este tema se divide en:

Parte A Semiperiodo a, Semiperiodo a1 y Puente.

Parte A´ Semiperiodo a2, Semiperiodo a3 y Final.

Tabla 14: esquema de la forma del séptimo movimiento de la Suite: la Guige

Parte A			Parte A´		
Semiperiodo a	Semiperiodo a1	Puente	Semiperiodo a2	Semiperiodo a3	Final
Compases 1 al 4	Compases 5 al 8	Compases 9 y 12	Compases 13 al 20	Compases 21 al 24	Compases 25 al 34

PARTE A

Semiperiodo a. El Semiperiodo “a” va desde el compás 1 hasta el 4. Su comienzo es Anacrúsico y expone un salto de 4 justa que sirve de partida y libera su estilo dancístico y saltado característico de este movimiento, además se caracteriza por el constante uso de grupos de corcheas durante todo el movimiento. Luego la melodía se devuelve a la nota del comienzo que fue un Do en segunda octava, seguido de unos movimientos por grados conjuntos. Hacia el compás 2 la melodía se expone por un movimiento de arpegio roto ascendente y descendente en la tónica. En el compás 3 la melodía va por grados conjuntos ascendentes, iniciando en la tónica y utiliza dos semicorcheas para comenzar cada tiempo de este compás donde cambia el sentido rítmico expuesto en los primeros compases, cambio que le da carácter a la frase y un ofrece un impulso presuroso. La frase termina con una apoyatura doble en un arpegio abierto que remata la frase en un trino que baja un tono y llega a la quinta del V grado.

Semiperiodo a1. El Semiperiodo “a1” va desde el compás 5 al 8. La melodía tiene un comienzo Anacrúsico desde la última corchea del compás 4 donde asciende un tono y es seguido de una cuarta justa hacia abajo seguido de unos movimientos de terceras sobre el VI grado. En el compás 6 la melodía repite el compás anterior pero un tono arriba esta vez sobre V grado. Luego la melodía se desarrolla por arpegios roto sobre el VI grado y culmina la frase en el siguiente compás con el arpegio de la primera inversión del V – V que resuelve una octava abajo.

Puente. El Puente va desde el compás 9 al 12. Este tema también tiene su comienzo anacrúsico desde la última corchea del compás 8. La melodía desciende medio tono seguido por un salto ascendente de tercera en las tres primeras corcheas del compás 9, motivo que se repite en los dos siguientes tiempos cada uno un tono arriba del otro llevando a marcar más el carácter del movimiento. La melodía continua con un fragmento de escala que desciende hacia el V grado

donde hace una especie de bordadura que inicia el arpegio descendente en V grado donde culmina la parte.

PARTE A´

Semiperiodo a2. El Semiperiodo “a2” va desde el compás 13 al 20. La melodía tiene un comienzo anacrúsico, en V grado. La melodía comienza su desarrollo marcando un carácter más decidido y presuroso y continúa haciendo frases de dos compases. La interválica expuesta es menor que el motivo principal expuesto en la primera parte, hace movimientos por grados conjuntos y salto de tercera y una gran variación del motivo en el compás 14 con la utilización de dos semicorcheas seguidas de una corchea ayudando con el carácter de la parte, finaliza la frase con un arpegio descendente de V grado y va hacia arriba con un salto hacia de séptima menor. En el compás 15 y 16 repite la primera frase expuesta en los compases 13 y 14 pero esta vez un tono por encima. Esta repetición de una frase un tono por encima de la otra es muy utilizada por el autor para agregar un poco de tensión a la melodía. En las dos últimas corcheas de compás 16 comienza la siguiente frase en la cual la melodía se desarrolla sobre el V grado con un movimiento descendente, nuevamente hace repetición de frase esta vez un tono por debajo en IV grado menor. En el compás 19 la melodía prepara una modulación transitoria hacia el VI grado. La melodía hace un movimiento por grados y un salto de cuarta marcando el VI grado y afianzando la modulación con la aparición del V grado del VI. Culminando el tema con un arpegio de una octava descendente en la tónica de la nueva tonalidad Re menor.

Semiperiodo a3. El Semiperiodo “a3” va desde el compás 21 hasta el compás 24. La melodía desarrolla una secuencia en toda esta sección haciendo una pequeña frase de cuatro corcheas que se mueven por grados conjunto seguidos de un salto ascendente de tritono que culmina en dos semicorcheas y una corchea, salta una séptima menor descendente para empezar nuevamente la misma frase esta vez

un tono por debajo, esto mismo se repite otra vez y culmina el tema con dos semicorcheas y una corchea que rematan en una negra todas se mueven sobre la dominante de la tonalidad original.

Final. El Final va desde el compás 25 hasta el 34. La nueva frase comienza en la última corchea del compás 24, su carácter cambia un poco con la utilización de movimientos por grados conjuntos ascendentemente. Haciendo una pequeña modulación transitoria a LA bemol, que a la vez lleva al carácter sereno y tranquilo que se presenta como el impulso para llegar al final encontrado en la siguiente parte de la melodía. Y en el compás 28, comienza la coda del movimiento que a la vez es el coda de la obra, la melodía cambia su intervalica comenzando la frase con una sexta menor descendente seguido de dos semicorcheas y una corchea que van por grados conjuntos y un arpeggio en corcheas sobre la tónica. El sentido rítmico de esta frase es copiada en las siguientes frases hasta los tres últimos compases del movimiento. El sentido melódico de estas frases es ascendentemente, cada frase dura 2 tiempos. La armonía se desarrolla en I – VI7 – V – I. Desde el último tiempo del compás 31 la melodía asciende un tono salta una sexta y se devuelve y hace la misma sexta. Hasta el compás 33 donde hace un fragmento de escala ascendente en tónica y culmina con un arpeggio roto de una octava en la tónica en donde termina con una negra.

3.3.2 Recomendaciones

La Suite N.1 para Cello de Johan Sebastián Bach, es una obra que posee una compleja dificultad técnica, no solo se necesita virtuosismo, sino un análisis más profundo que permita entender la complejidad de todas las ideas musicales expuestas en su melodía. Además, al interpretarlas se adquiere una independencia y variedad de lenguaje tanto armónico como textural y tímbrico.

Cabe aclarar que las obras la *Partita* y la Suite N.1 tienen características similares en armonía, forma y desarrollo melódico.

El Preludio es el movimiento que da comienzo a la suite y presenta en las primeras notas ubicadas en los tiempos fuertes de cada compas un pedal ubicado en el registro bajo, esto crea la sensación de ser el bajo acompañante o una melodía aparte de las otras notas, que son en el registro medio y alto del saxofón. Interpretar la obra exige una sonoridad pareja e igualdad tímbrica que a su vez ayuda a crear y entender el sentido armónico que se busca generar con todo este movimiento melódico de grandes intervalos, porque no sólo encontramos esta utilización de bajo continuo en el preludio si no en el resto de movimientos, pero es en el preludio donde es más evidente.

Las diferentes formas de articular en esta obra se deben pensar en la búsqueda de aproximar la calidad sonora del instrumento para el cual fue escrita esta obra originalmente, la cual es lleno y redondo con una proyección profunda, que a su vez es delicada y muy cantábil. Esa sonoridad es característica del violoncello. Además, buscar la sonoridad del ataque y cualidades que le aporta el arco a dicho instrumento. En el saxofón se recomienda abrir la garganta y hacer el ataque con mayor aire de lo normal con un buen apoyo del diafragma sin golpear las notas en el momento del ataque.

Se recomienda estudiar cada una de las melodías encontradas en la polifonía por separado, para buscar y comprender las cualidades que cada una aporta a la melodía. Así mismo, al entender todas las notas por separado es difícil dejar una por fuera al momento de unir las y hacer el montaje completo de las melodías estudiadas por separado, también se crea mayor conciencia de la producción del sonido de cada nota.

Ejemplo.

Figura 36: fragmento de los dos primeros compases del Preludio de la Suite N. 1.



Fragmentos como este:

Figura 37: ejemplo de estudio de voces por separado.

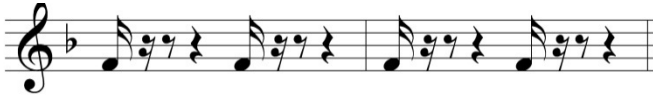


Figura 38: ejemplo de estudio de voces por separado.



Figura 39: fragmento de dos compases de la Courante de la Suite N.1.



Figura 40: ejemplo de estudio de voces por separado.



Figura 41: ejemplo de estudio de voces por separado.

Una recomendable manera de estudiar esta falencia en la sonoridad es trabajar ejercicios con todos los intervalos en diferentes tonalidades. Tanto intervalos directos hacia arriba, hacia abajo y todas las combinaciones posibles. Teniendo

conciencia de una claridad en la sonoridad cada vez que se realicen los múltiples ejercicios con las combinaciones de intervalos, y si se tiene la posibilidad de trabajar con metrónomo y afinador para a su vez estudiar diferentes aspectos de la rítmica. Contando con la posibilidad o el recurso de estudio, agregándole articulaciones variadas a cada combinación en los diferentes tipos de ejercicio. El estudio de los diferentes movimientos de la suite con la utilización del metrónomo es esencial para definir las velocidades exactas de cada uno y a su vez concretar las diferentes respiraciones y el carácter de cada danza.

CONCLUSIONES

Con el desarrollo del presente proyecto se puede concluir que el proceso de montaje e interpretación de obras para instrumento solo, garantiza el desarrollo técnico musical del instrumentista en los diferentes aspectos concernientes al ejercicio musical.

Se puede generar la posibilidad de componer o adaptar nuevas obras para este tipo de formato musical y explorar los diferentes recursos que brinda las cualidades sonoras del instrumento.

Se concluye que es un aspecto fundamental el análisis morfológico de las obras, ya que ello brinda una visión mas amplia de todos los aspectos técnico – musicales útiles para hacer una buena interpretación de las obras presentadas.

BIBLIOGRAFIA

- TEAL, Larry. El arte de tocar el saxofón. Miami, Florida. Summy-Bichard. (1997)
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Saxof%C3%B3n>
- http://usuarios.multimania.es/miguel_conde/historia/historia.html.
- <http://www.sinic.gov.co/sinic/Publicaciones/Archivos/1232-2-1-17-200879111738.pdf>
- <http://www.sinic.gov.co/sinic/Publicaciones/Archivos/1232-2-1-17-200879111738.pdf>
- http://es.wikipedia.org/wiki/Saxof%C3%B3n_soprano
- http://es.wikipedia.org/wiki/Saxof%C3%B3n_sopranino
- http://es.wikipedia.org/wiki/Saxof%C3%B3n_alto
- http://es.wikipedia.org/wiki/Saxof%C3%B3n_tenor
- http://es.wikipedia.org/wiki/Saxof%C3%B3n_bar%C3%ADtono
- http://www.pickyguide.es/instrumentos_musicales/bajo_saxofones_guia.html
- http://www.pickyguide.es/instrumentos_musicales/contrabajo_saxofones_guia.html
- http://es.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A9ne_Bozza
- <http://65.55.237.75/att/GetAttachment.aspx?file=f865dace-0c68-4611-9950-f438b6a>
- <http://www.few.vu.nl/~rutgersheet-musicbach-1013flute.pdf>

ANEXOS

Sonate A-moll (Partita) BWV 1013

Joh. Seb. Bach

Flute

I. Allemande

1. 2.

26

29

32

35

38

41

44

1. 2.

47

II. Corrente

The musical score for the second movement, Corrente, is presented in ten staves. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including a trill. The second staff continues the melody with a similar rhythmic pattern. The third staff features a trill and a quarter note. The fourth staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The fifth staff shows a melodic phrase with a trill. The sixth staff continues the melody with eighth and sixteenth notes. The seventh staff features a melodic phrase with a trill. The eighth staff continues the melody with eighth and sixteenth notes. The ninth staff shows a melodic phrase with a trill. The tenth staff concludes the movement with a melodic phrase and a trill.

34

37

40

43

46

49

52

55

59

III. Sarabande

The musical score for the Sarabande is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a melodic line: G4-A4-B4-C#5-D5-E5-F#5-G#5. The second staff continues the melody with a grace note on G5. The third staff features a series of sixteenth-note runs. The fourth staff includes a repeat sign and a change in dynamics to *mf*. The fifth staff continues the melodic development. The sixth staff has a repeat sign and a change in dynamics to *f*. The seventh staff concludes the piece with a final melodic phrase. The eighth staff shows the final measure with a fermata over the G5 note.

IV. Bourrée Anglaise

The musical score for the Bourrée Anglaise is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of a single staff of music. The piece begins with a melodic line: G4-A4-B4-C#5-D5-E5-F#5-G#5. The second staff continues the melody with a grace note on G5. The third staff features a series of sixteenth-note runs. The fourth staff continues the melodic development. The fifth staff has a repeat sign and a change in dynamics to *f*. The sixth staff concludes the piece with a final melodic phrase.

6
11
17
23
29
34
40
46
50
55
60
65

BWV 1007
SUITE Nr.1
für Saxophon solo

Prélude

Johann Sebastian Bach
(1685 - 1750)
Bearbeitung: Manfred Wortmann

Moderato

1 *mf* *cres*

3 *cen* *do* *dim.*

5 *cres* *cen* *do*

7

9

11 *p* *p*

13 *p* *Ta* *p* *Ta* *dim.*

15 *cres*

17 *cen* *do*

Piper Prints

© 1998 P.P.

19 *f* rit. *a Tempo* *mf* *f* *mf*

22 *pp*

24

26

28 dim.

30

32 *mf* *cres* *cen*

34 *mf* *do*

36 *mf* *dim.* *p* *cres*

38 *cen* *do*

40 *cres* *cen* *do* *ff*

Detailed description: This is a page of musical notation for a saxophone solo. It contains ten staves of music, numbered 19 through 40. The music is written in a single treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various dynamics such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *f*, *mf*, *pp* (pianissimo), *mf*, *dim.* (diminuendo), *mf*, *cres* (crescendo), *cen* (crescendo), *mf*, *do*, *mf*, *dim.*, *p* (piano), *cres*, *cen*, *do*, *cres*, *cen*, *do*, and *ff* (fortissimo). There are also performance markings like 'rit.' (ritardando), 'a Tempo', and a fermata over a note in measure 22. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and is heavily phrased with slurs and ties.

Piper Prints

Allemande

43 $\text{♩} = 60$
f

46 *tr* $\text{♩} = 60$

49 *p*

52 *tr*

55 *tr* *dim* *f*

58 *p*

62 *tr* *cres*

65 *tr* *cen* *do*

68 *tr*

71 *cres* *cen* *do* *f*

74 *rit*

The musical score for the Allemande from Bach's Suite No. 1 for Solo Saxophone. It consists of ten staves of music, numbered 43 to 74. The piece is in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 60. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), *dim* (diminuendo), *cres* (crescendo), and *rit* (ritardando). Trills are indicated with *tr* and wavy lines. The piece concludes with a repeat sign at measure 74.

Piper Prints

Courante

77 $\text{♩} = 84$
f

81 *cres.* *tr*

85 *p*

89 *p* *cres.*

92 *cen do mf* *tr* *f*

96 *mf*

101 *p*

105 *f* *mp* *p*

109 *cres.* *cen* *tr do*

113 *f* *p subito* *cres. poco a poco*

117 *f* *rit.*

Piper Prints

Sarabande

Lento

121 *mf-p* *tr* *Tc* *Ta*

124 *cresc.* *poco* *a* *poco*

127 *Tc* *p* *tr* *C2*

131 *tr* *pp* *cresc.* *poco*

134 *a* *poco*

Menuet I

$\text{♩} = 112$

137 *mf* *p* *Ta* *tr*

141 *mf*

146

151 *C2* *pp*

156 *cresc.* *rü. für das Ende*

Piper Prints

Menuet II

Musical score for Menuet II, measures 161-179. The piece is in G minor, 3/4 time. It features a series of eighth-note patterns with slurs and ties. Dynamics include *pp*, *mp*, and *p*. The piece concludes with a double bar line and the instruction *Menuetto I. D.C.*

Musical score for Gigue, measures 185-216. The piece is in G minor, 6/8 time, marked *Vigorouso* with a tempo of $\text{♩} = 108$. It features a driving eighth-note pattern. Dynamics include *f-mf*, *p*, *cresc.*, *f*, *dim.*, and *f*. A trill (*tr*) is present in measure 188. The piece concludes with a double bar line and the instruction *rit.*

Piper Prints

à Monsieur Marcel NUIE
Professeur au Conservatoire National de Musique

IMPROVISATION ET CAPRICE

POUR SAXOPHONE SOLO

Eugène BOZZA

I. IMPROVISATION

a piacere! Moderato

(a piacere, avec le caractère d'une improvisation)

mf

Rit. Tempo

Rit. Tempo

Animando

f

Rit. Tempo

pp

II. CAPRICE

Megro moderato

Copyright by ALPHONSE LEDUC & C^e 1952
Éditions Musicales, 125 Rue Solnt-Homère Paris.

A.L. 20848

Tous droits d'édition, de reproduction, de transcription et d'adaptation réservés pour tous pays.

A handwritten musical score for guitar, bass, and drums. The score is written on ten staves. The top three staves are for guitar (Gt), bass (B), and drums (Dr). The bottom seven staves are for a melodic instrument, likely a piano or another guitar. The music is in a 4/4 time signature and features a complex, rhythmic melody with many slurs and ties. Chord symbols are written above the staves, including G, Em, G#, E, Am, F, B, C, Bb, A, D, Bm, and Ab. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *mf* and *p*. The handwriting is in black ink on white paper.


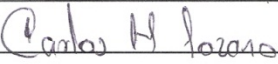
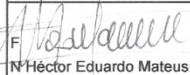
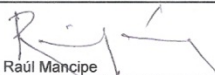
INTERPRETACIÓN DE OBRAS PARA INSTRUMENTO SOLO COMO
ESTRATEGIA METODOLÓGICA PARA EL DESARROLLO TÉCNICO DEL
SAXOFÓN


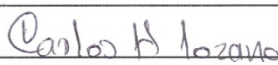
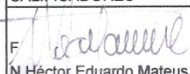
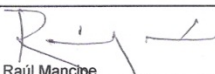
CAMILO AUGUSTO PARADA GARCÍA

PROYECTO DE GRADO PRESENTADO COMO REQUISITO PARA OPTAR EL
TITULO DE:
LICENCIATURA EN MÚSICA

DIRECTOR:
CARLOS HUMBERTO LOZANO

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
LICENCIATURA EN MÚSICA
BUCARAMANGA
2012

 UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER		NOTA DEL PROYECTO DE GRADO	
NOMBRE DEL ESTUDIANTE Camilo Augusto Parada García		CODIGO 2040630	
TITULO DEL PROYECTO Interpretación de Obras para Instrumento Solo como Estrategia Metodológica para el Desarrollo Técnico del Saxofón			
REGISTRO No.	FACULTAD Ciencias Humanas	CARRERA Licenciatura en Música	
CALIFICACION (letra y número) APROBADO		CREDITOS 2	
DIRECTOR DEL PROYECTO			
NOMBRE Carlos Lozano		FIRMA 	
CALIFICADORES			
F  N Héctor Eduardo Mateus		F  N Raúl Mancipe	
		FECHA	
		A 12	M 2 D 24
Original		Oficina de Admisiones y Contabilidad Académica	
Copias		Coordinación de Carrera	

 UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER		NOTA DEL PROYECTO DE GRADO	
NOMBRE DEL ESTUDIANTE Camilo Augusto Parada García		CODIGO 2040630	
TITULO DEL PROYECTO Interpretación de Obras para Instrumento Solo como Estrategia Metodológica para el Desarrollo Técnico del Saxofón			
REGISTRO No.	FACULTAD Ciencias Humanas	CARRERA Licenciatura en Música	
CALIFICACION (letra y número) CINCO CERO (5.0)		CREDITOS 2	
DIRECTOR DEL PROYECTO			
NOMBRE Carlos Lozano		FIRMA 	
CALIFICADORES			
F  N Héctor Eduardo Mateus		F  N Raúl Mancipe	
		FECHA	
		A 12	M 2 D 24
Original		Oficina de Admisiones y Contabilidad Académica	
Copias		Coordinación de Carrera	

REPÚBLICA DE COLOMBIA



UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
CONSEJO ACADÉMICO
BUCARAMANGA - SANTANDER

A C U E R D O No. 164 DE 2003
(diciembre 16)



ENTREGA DE TRABAJOS DE GRADO, TRABAJOS DE INVESTIGACION O TESIS Y AUTORIZACIÓN DE SU USO A FAVOR DE LA UIS

Yo, CARILLO AUGUSTO PARADA GARCIA, mayor de edad, vecino de Bucaramanga, identificado con la Cédula de Ciudadanía No. 1098612644 de BUCARAMANGA, actuando en nombre propio, en mi calidad de autor del trabajo de grado, del trabajo de investigación, o de la tesis denominada(o):

INTERPRETACION DE OBRAS PARA INSTRUMENTO SOLO COMO ESTRATEGIA METODOLOGICA PARA EL DESARROLLO TECNICO DEL SAXOFON.

Hago entrega del ejemplar respectivo y de sus anexos de ser el caso, en formato digital o electrónico (CD o DVD) y autorizo a LA UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER, para que en los términos establecidos en la Ley 23 de 1982, Ley 44 de 1993, decisión Andina 351 de 1993, Decreto 460 de 1995 y demás normas generales sobre la materia, utilice y use en todas sus formas, los derechos patrimoniales de reproducción, comunicación pública, transformación y distribución (alquiler, préstamo público e importación) que me corresponden como creador de la obra objeto del presente documento. PARÁGRAFO: La presente autorización se hace extensiva no sólo a las facultades y derechos de uso sobre la obra en formato o soporte material, sino también para formato virtual, electrónico, digital, óptico, uso en red, Internet, extranet, intranet, etc., y en general para cualquier formato conocido o por conocer.

EL AUTOR – ESTUDIANTE, manifiesta que la obra objeto de la presente autorización es original y la realizó sin violar o usurpar derechos de autor de terceros, por lo tanto la obra es de su exclusiva autoría y detenta la titularidad sobre la misma. PARÁGRAFO: En caso de presentarse cualquier reclamación o acción por parte de un tercero en cuanto a los derechos de autor sobre la obra en cuestión, EL AUTOR / ESTUDIANTE, asumirá toda la responsabilidad, y saldrá en defensa de los derechos aquí autorizados; para todos los efectos la Universidad actúa como un tercero de buena fe.

Para constancia se firma el presente documento en dos (02) ejemplares del mismo valor y tenor, en Bucaramanga, a los _____ días del mes de _____ de Dos Mil _____ 200 _____.

EL AUTOR / ESTUDIANTE:

(Firma) CARILLO PARADA

Nombre

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCION	12
JUSTIFICACION	13
OBJETIVOS.....	14
OBEJTIVO GENERAL.	14
OBJETIVOS ESPECIFICOS	14
1. EL SAXOFON.	15
1.1 CARACTERISTICAS	15
1.2 PARTES DEL SAXOFON:	16
1.2.1 Boquilla.....	17
1.2.2 Abrazadera.	18
1.2.3 la caña	19
1.2.4 Cuello o Tudel.	20
1.2.5 llaves.....	21
1.2.6 Tubo Cónico.....	22
1.2.7 Apoyo del pulgar.	23
1.2.8 Culata.	23
1.2.9 Campana.....	23
1.2.10 Abrazadera de la campana.	24
1.3 HISTORIA:	25
1.4 LA FAMILIA DE LOS SAXOFONES	29
1.4.1 Saxofón sopranino.....	29
1.4.2 Saxofón soprano.....	30
1.4.3 Saxofón alto.....	32
1.4.4 Saxofón tenor.....	33
1.4.5 Saxofón barítono.....	34
1.4.6 Saxofón Bajo.....	35
1.4.7 Saxofón Contrabajo.....	36

2. INTERPRETACION DE OBRAS PARA INSTRUMENTO SOLO.....	37
2.1 PRINCIPALES PROBLEMAS TECNICOS DEL ESTUDIO DEL SAXOFON Y POSIBLES SOLUCIONES BASADAS EN EL DESARROLLO DEL PROYECTO.....	38
2.1.1 La sonoridad.....	38
2.1.2 La intensidad.....	39
2.1.3 El Timbre.....	41
2.1.4 La duración.....	42
2.1.5 El cuerpo.....	42
2.1.6 El ritmo.....	43
2.1.7 La afinación.....	44
2.1.8 La digitación.....	45
2.1.9 La articulación.....	46
2.1.10 El fraseo.....	48
3. ANALISIS MORFOLOGICO DEL REPERTORIO.....	49
3.1 LA PARTITA BWV 1013.....	49
3.1.1 Análisis formal.....	49
3.1.2 Recomendaciones.....	65
3.2 IMPROVISATION ET CAPRICE.....	67
3.2.1 Eugene Bozza (Niza, abril 4 1905 –Valenciaennes, septiembre de 1991).	68
3.2.2 Análisis formal.....	69
3.2.3 Recomendaciones.....	73
3.3 SUITE N. 1 PARA CELLO.....	75
3.3.1 Análisis formal.....	76
3.3.2 Recomendaciones.....	100
CONCLUSIONES.....	103
BIBLIOGRAFIA.....	104
ANEXOS.....	105

TABLA DE FIGURAS

Figura 1. La familia de los saxofones. De derecha a izquierda. Saxofón sopranino, saxofón soprano, saxofón alto, saxofón melódico, saxofón tenor, saxofón barítono, saxofón bajo, saxofón contrabajo.	15
Figura 2: El Saxofón.	17
Figura 3. La boquilla del saxofón.	18
Figura 4: la abrazadera de la boquilla del saxofón.....	19
Figura 5: la caña o lengüeta del saxofón.	20
Figura 6: tudel del saxofón.....	21
Figura 7: las llaves del saxofón.....	22
Figura 8: tobo cónico del saxofón.	22
Figura 9: el apoyo del pulgar en el saxofón.	23
Figura 10: la culata del saxofón.	23
Figura 11. La campana del saxofón.....	24
Figura 12: la abrazadera de la campana del saxofón.	24
Figura 13: AdolpheSax (1814 – 1894).	25
Figura 14: imagen de las primeras patentadas de AdolpheSax.....	28
Figura 15: saxofón sopranino 1. Saxofón recto. 2. Saxofón curvo.....	29
Figura 16: registro del saxofón sopranino.....	29
Figura 17: el saxofón soprano. 1. Saxofón recto. 2. Saxofón curvo.....	30
Figura 18. Registro del Saxofón soprano.....	31
Figura 19: el saxofón alto.....	32
Figura 20: registro del saxofón alto.....	32
Figura 21: el saxofón tenor	33
Figura 22: registro del saxofón tenor.	33
Figura 23: saxofón barítono.	34
Figura 24: registro del saxofón barítono.	34
Figura 25: saxofón Bajo.	35

Figura 26: registro del saxofón bajo.....	35
Figura 27: saxofón contrabajo.....	36
Figura 28: registro del saxofón contrabajo.....	36
Figura 29: ejercicio de trabajo de la intensidad.....	40
Figura 30: ejercicio de trabajo de la intensidad.....	41
Figura 31: ejercicio para trabajar la afinación.	45
Figura 32: ejercicio de estudio de escalas con articulaciones.	48
Figura 33: Ejercicio con Intervalos de novena.	67
Figura 35: Ejercicios recomendado para el estudio del Caprice.	75
Figura 36: fragmento de los dos primeros compases del Predule de la Suite N. 1.	101
Figura 37: ejemplo de estudio de voces por separado.	101
Figura 38: ejemplo de estudio de voces por separado.	101
Figura 39: fragmento de dos compases de la Courante de la Suite N.1.....	102
Figura 40: ejemplo de estudio de voces por separado.	102
Figura 41: ejemplo de estudio de voces por separado.	102

LISTA DE TABLAS

Tabla 1: Esquema de la forma del primer movimiento de la Partita: la Allemande	51
Tabla 2: esquema de la forma del segundo movimiento de la Partita: Courante ..	55
Tabla 3: esquema de la forma del tercer movimiento de la Partita: Sarabande....	59
Tabla 4: esquema de la forma del cuarto movimiento de la Partita: BOURREE ANGLAISE	62
Tabla 5: esquema de la forma del primer movimiento: La Improvisation.	69
Tabla 6: esquema de la forma del segundo movimiento: Caprice.	72
Tabla 7: esquema de la forma del primer movimiento de la Suite: Prelude.	79
Tabla 8: esquema de la forma del segundo movimiento de la suite: Allemande. ...	83
Tabla 9: Esquema de la forma del tercer movimiento de la Suite: Courante	86
Tabla 10: esquema de la forma del cuarto movimiento de la Suite: Sarabande	89
Tabla 11: Esquema de la forma de los Minuet de la Suite.....	92
Tabla 12: esquema de la forma del Minuet 1 de la Suite.	92
Tabla 13: Esquema de la forma del Minuet 2 de la Suite.....	95
Tabla 14: esquema de la forma del séptimo movimiento de la Suite: la Guige.....	97

RESUMEN

TITULO:

INTERPRETACION DE OBRAS PARA INSTRUMENTO SOLO COMO ESTRATEGIA METODOLOGICA PARA EL DESARROLLO TECNICO DEL SAXOFON.*

AUTOR:

PARADA GARCIA, Camilo Augusto.**

PALABRAS CLAVES:

Saxofón, obras para instrumento solo, interpretación, Metodología.

Descripción:

El interpretar obras para instrumento solo, requiere además de una amplia sensibilidad musical, un alto grado de desarrollo instrumental. Lo cual optimiza el proceso de desarrollo técnico en la ejecución del saxofón. Este trabajo expone diferentes cualidades técnicas de la ejecución de este tipo de formato musical, se analizan sus aspectos relevantes y se aportan una serie de recomendaciones e ejercicios.

Se incluye además una breve reseña histórica y organológica del saxofón, para dar una referencia más amplia del instrumento y una exposición de todas las cualidades con las que se cuenta.

El repertorio escogido para llevar a cabo el desarrollo de este trabajo está compuesto por obras importantes de la literatura de la música para instrumento solo, se presenta la "Suite N.1 para Violoncello", la "Partita BWV 1013 para Flauta travesa" ambas composiciones de Johan Sebastian Bach y la "Improvisacion Et Caprice" de Euguene Bozza. Así mismo, se presenta un análisis morfológico y se destacan los aspectos más relevantes para la ejecución de cada obra, presentando estrategias de montaje y estudio. Además, de aportar obras como repertorio y estrategia en los diferentes procesos de los estudiantes de saxofón.

El saxofón es un instrumento con una gran variabilidad sonora, lo cual facilita su adaptación a diversos estilos musicales, y a la interpretación de obras compuestas para otros instrumentos.

* Proyecto de grado.

** Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Licenciatura en Música, Director. CRUZ Nelson Henry, Codirector. LOZANO Carlos Humberto.

SUMMARY

TITLE:

INTERPRETATION OF WORKS FOR SOLO INSTRUMENT AS A STRATEGY FOR TECHNICAL DEVELOPMENT METHODOLOGY SAXOPHONE.*

AUTOR:

PARADA García Camilo Augusto.**

KEYWORDS:

Saxophone solo, works for solo instrument, interpretation, Methodology.

DESCRIPTION:

To interpret musical works for solo instrument, it is needed a wide musical sensitivity a high degree of instrumental development which optimizes the technical development process in the execution of the saxophone. This work presents different technical qualities of execution of this type of music format, discusses the relevant aspects and provides a series of recommendations and exercises.

It also includes a brief historical review of the saxophone to give a wider reference of the instrument and an exhibition of all the qualities with which account.

The repertoire chosen to develop in this work is composed of important musical works of literature for solo instrument. Presents the "Suite N.1 to Cello", the "Partita BWV 1013 to Flute" both compositions from Johan Sebastian Bach and the "Improvisation Et Caprice" from Eugene Bozza. Additionally it shows the morphological analysis and highlights the most relevant aspects for the execution of each musical work, presenting strategies of staging and study. Also are provided musical works as repertoire and strategy in the different processes of the Saxophone students.

The Saxophone is an instrument with a big variability of sound, it facilitates adaptations to different musical styles, and the interpretation of musical works composed for others instruments.

* proyecto de grado

**Ability of Human Sciences, Degree in Music. Director: Nelson Henry Cruz. Codirector: Carlos Humberto Lozano.

INTRODUCCION

Durante el estudio académico del saxofón una de las más importantes situaciones es la de interpretar obras del repertorio académico universal como mecanismo de evolución de los instrumentistas; generalmente estas obras han sido compuestas para saxofón y piano, y en muchos casos con acompañamiento de la orquesta. Sin embargo, desde hace mucho tiempo atrás compositores como Johan Sebastian Bach y otros de tiempos más modernos como EugueneBozza han compuesto obras de un importante reconocimiento universal para instrumento solo. Tal es el caso de la Partita BWV 1013, la Suite N.1 y la Improvisacion y Caprice respectivamente.

El hecho por sí mismo de tocar obras para instrumento solo agrupa una serie de condiciones técnicas musicales e interpretativas, que conducen al saxofonista a desarrollar de manera significativa su actividad musical, teniendo en cuenta que el resultado dependerá exclusivamente de su capacidad y criterio para reproducir sus ideas musicales a través del saxofón.

En la siguiente monografía se resaltan las diferentes cualidades que posee la interpretación de repertorio para instrumento solo. Además, se presentan diferentes recomendaciones útiles en el afianzamiento de cada una de estas cualidades y de las formas de desarrollarlas a la hora del montaje.

JUSTIFICACION

Los motivos principales para realizar este trabajo se basan en reconocer la importancia que tiene la interpretación de obras para instrumento solo, la experimentación de un estilo propio y la necesidad de construir unas bases técnicas para lograr un alto grado de desempeño interpretativo, que conllevan muy seguramente al desarrollo de una sensibilidad artística - musical.

El desarrollo de este proyecto ofrece una serie de variables en los diferentes procesos de enseñanza – aprendizaje, entendidos como accesos a nuevos repertorios, metodologías de trabajo, independencia de instrumentos acompañantes.

Una de las principales razones para desarrollar este trabajo es la de solucionar de alguna manera la problemática que en ocasiones puede resultar debido a la falta de pianistas toda vez que el repertorio original para saxofón por el hecho de ser relativamente moderno implica tener un bagaje pianístico amplio, situación que no es muy común en nuestro medio musical.

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL.

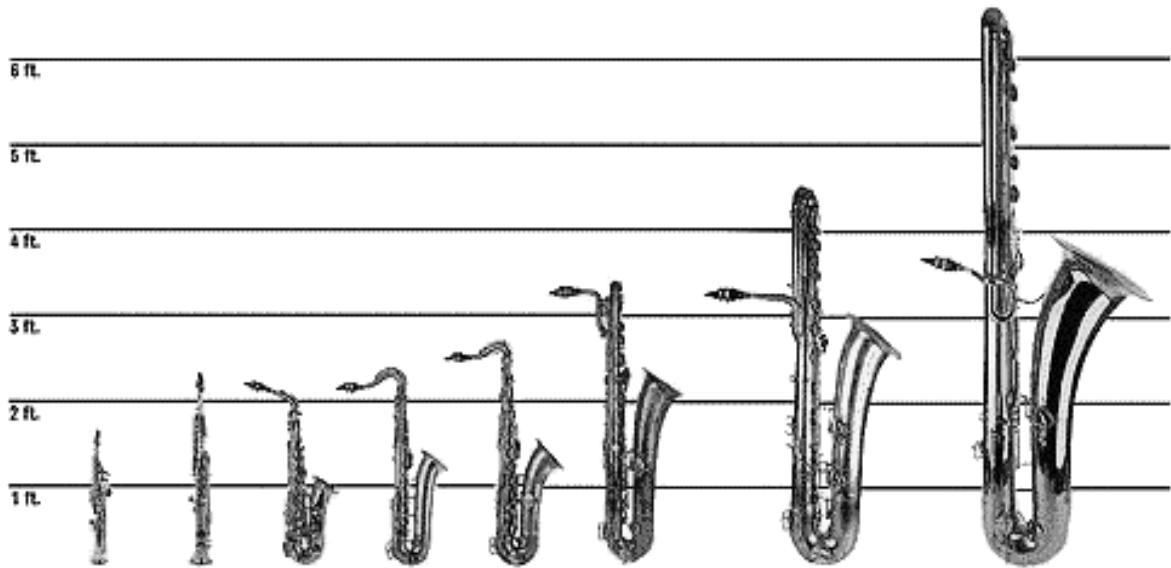
Ofrecer una serie de parámetros técnico - musicales que permitan optimizar el desempeño de los saxofonistas, tomando como base obras para instrumento solo.

OBJETIVOS ESPECIFICOS.

- ✓ Desarrollar estrategias que contribuyan al mejoramiento de la ejecución desde lo técnico – motriz.
- ✓ Reconocer los estilos musicales y las implicaciones interpretativas que estos conllevan.
- ✓ Reflexionar sobre la relación existente entre lo melódico y lo armónico mediante la interpretación del repertorio para instrumento solo.
- ✓ Resaltar la importancia que tiene para el desarrollo técnico en el saxofón el realizar este tipo de montajes.
- ✓ Reconocer otras fuentes de práctica instrumental que fortalezcan los procesos de desarrollo en los estudiantes del saxofón.

1. EL SAXOFON.

Figura 1. La familia de los saxofones. De derecha a izquierda. Saxofón sopranino, saxofón soprano, saxofón alto, saxofón melódico, saxofón tenor, saxofón barítono, saxofón bajo, saxofón contrabajo.



http://www.cfpa.pt/phpwebquest/miniquiest/soporte_tabbed_m2.php?id_actividad=1535&id_pagina=2(citado 23.05.2011)

1.1 CARACTERISTICAS

El saxofón es un instrumento cónico de la familia de los instrumentos de viento – madera, en general hecho de latón, pero también fabricados de bronce, cobre, acero inoxidable, plata y a veces de aluminio, madera y vidrio son menos comunes; está conformado por una boquilla con caña simple, la cual es la que produce el sonido. La boquilla puede ser de ebonita, madera, metal, plástico o vidrio; las cañas pueden ser de caña simple sacada del ArundoDonax y de plástico.

Su cuerpo consta de un tubo cónico y delgado que se ensancha en su extremo para formar una campana y a su largo existen entre 20 y 23 agujeros de tono y de

tamaño variable. Estos agujeros son cubiertos por unas almohadillas (llamadas también zapatillas), que recubren los agujeros creando un sello hermético que no permite la salida del aire. Estas almohadillas van pegadas al sistema de llaves que están situadas por todo el cuerpo del saxofón. Estas llaves controladas por los dedos de ambas manos exento el pulgar derecho situado sobre un soporte que ayuda a mantener el saxofón en equilibrio. En reposo, algunos agujeros están abiertos y otros están cerrados por las almohadillas.

La digitación del saxofón se asemeja a la digitación del oboe y el sistema Boehm y a la digitación de la flauta travesa y el registro superior del clarinete. El tamaño del saxofón varía dependiendo del tipo del saxofón; los saxofones más grandes producen sonidos graves mientras los pequeños producen sonidos agudos.

1.2 PARTES DEL SAXOFON:

1. Boquilla.
2. Abrazadera.
3. Caña
4. Cuello o tudel.
5. Llaves.
6. Tubo cónico.
7. Apoyo del pulgar derecho.
8. Culata.
9. Campana.
10. Abrazadera de la campana.

Figura 2: El Saxofón.



1.2.1 Boquilla.

La boquilla es la parte principal en la producción del sonido en el saxofón, de ella depende principalmente las características del sonido. En su parte inferior es plana y allí se ubica la caña, la cual se sujeta a la boquilla con una abrazadera. Por dentro posee una cámara, que puede ser redonda o cuadrada y por su interior que es hueca. Esta interactúa con la caña para la producción del sonido.

La boquilla se fabrica en una gran variedad de materiales tanto metálicos como no metálicos. Los materiales más comunes son Ebonita y Metal; los no comunes son cristal, plástico, madera, porcelana, hueso. Dependiendo de los materiales y diseños de la boquilla se varía la calidad del sonido, el volumen, la flexibilidad, el timbre, la afinación y la facilidad para la ejecución.

Figura 3. La boquilla del saxofón.



1.2.2 Abrazadera.

La abrazadera es la que sujeta y mantiene firme la caña a la boquilla, va insertada en la boquilla como un anillo y sujeta por uno o dos tornillos. Su material y forma, al igual que la boquilla, influye en el sonido del saxofón. Se fabrican diferentes abrazaderas que soportan la caña sobre puntos específicos que logra variar la sonoridad. En el mercado existe una gran variedad de diseños se encuentra en materias desde cuero, metal, hilo, cuerdas; para las diversas sonoridades que permite el saxofón.

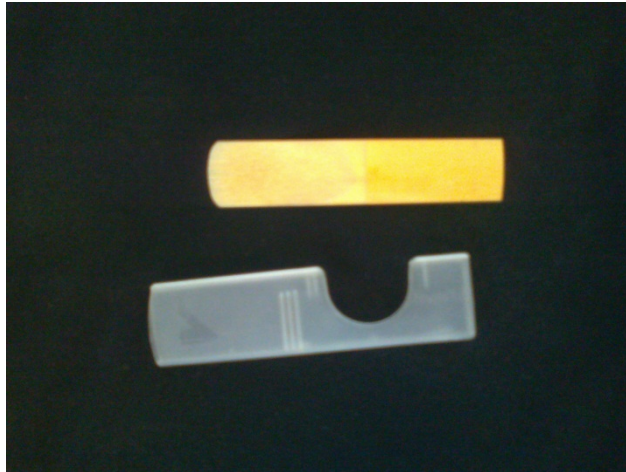
4: la abrazadera de la boquilla del saxofón.



1.2.3 la caña.

La caña o también conocida como lengüeta es una tira fina que puede ser de madera, plástico y fibra de vidrio. Las cañas de madera se hacen de ArundoDonax. La caña está situada en la boquilla y con la acción del viento vibra en diferentes frecuencias sonoras y actúa como válvula que se abre y se cierra sobre la boquilla a distintas velocidades, lo cual es lo que produce el sonido. El promedio de velocidad o frecuencia de esta acción controla la afinación y la intensidad del sonido.

Figura 5: la caña o lengüeta del saxofón.



1.2.4 Cuello o Tudel.

Es la parte superior del saxofón, en su punta está cubierto por una hoja de corcho, que es donde va incrustada la boquilla y sirve como modulador, conductor y amplificador del sonido producido por la boquilla, ayudando a variar las características sonoras antes de su llegada al cuerpo del saxofón. La forma del cuello varia en los diferentes saxofones. El cuello posee una sola llave, la cual tapa un orificio ubicada después del corcho, esta llave es controlada con el pulgar de la mano izquierda y es la encargada de permitir los cambios de octava en el registro del saxofón, esta llave es conocida como llave de octava. En la actualidad algunos prototipos de casas fabricantes han incorporado otra llave al tudel, en la búsqueda de nuevos armónicos.

Figura 6: tudel del saxofón.



1.2.5 llaves.

El saxofón posee de 20 a 23 llaves (algunas casas fabricantes lo hacen con 20 llaves, y otras de 23). Cada llave es controlada a su vez, con los dedos de ambas mano, se exenta el pulgar derecho situado sobre un soporte que ayuda a mantener el saxofón en equilibrio.

La ubicación de estas llaves por todo el cuerpo del saxofón se asemeja a la digitación del oboe y el sistema Boehm y a la digitación de la flauta travesa y el registro superior del clarinete.

Algunas llaves permanecen en reposo, tapando el orificio y son destapadas con la acción de la llave y otras llaves están destapadas.

Figura 7: las llaves del saxofón.



Fuente

<http://www.felcomusical.com/nn/HTML/servicios/limpieza/servicios.htm>. Citado 30.01.

1.2.6 Tubo Cónico.

Es el cuerpo del saxofón, en el cual están montadas las 20 llaves que son las encargadas de tapar los 20 orificios que posee este tubo cónico. En una de sus puntas es angosto, que es donde va incrustado el tudel, hacia el otro orificio se ensancha para unirse a la culata y al final a la campana. Su tamaño y forma varía en los diferentes saxofones de la familia. Siendo el saxofón sopranino el que posee el tubo cónico más pequeño y el saxofón contrabajo con el más grande.

Figura 8: tubo cónico del saxofón.



<http://www.felcomusical.com/nn/HTML/servicios/limpieza/servicios.htm>
30.01.2012

Citado

1.2.7 Apoyo del pulgar. Está ubicado en la parte trasera – baja del tubo cónico del saxofón. Ayuda a la estabilidad y con la comodidad de la mano derecha del intérprete de saxofón. Todos los saxofones la poseen.

Figura 9: el apoyo del pulgar en el saxofón.



1.2.8 Culata. Es la parte baja del saxofón, su forma es curva y en ella van ubicados el orificio de Do, Mib y de Do #. Es la encargada de unir el tubo cónico con la campana.

Figura 10: la culata del saxofón.



1.2.9 Campana. La campana es la parte más ancha del saxofón, va apuntando hacia arriba en la mayoría de los saxofones, exento en el saxofón soprano y

soprano rectos, los cuales la llevan apuntando hacia abajo como el clarinete bajo. Va unida a la culata y unida al tubo cónico del saxofón por una abrazadera. Sobre ella están ubicados los orificios de Sib, Si y Do y en el saxofón barítono y bajo también el orificio de La.

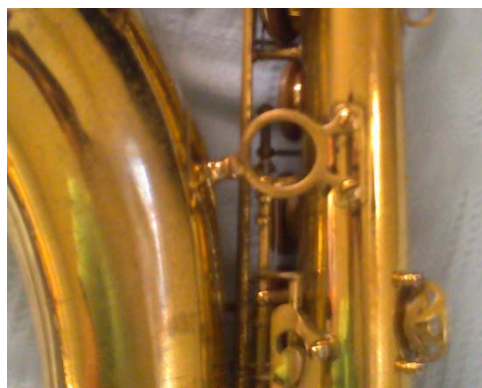
Figura 11. La campana del saxofón.



1.2.10 Abrazadera de la campana.

Es la encargada de unir la campana con el tubo cónico. Esta agarrada en la parte delantera del tubo cónico y la parte trasera de la campana.

Figura 12: la abrazadera de la campana del saxofón.



1.3 HISTORIA:

Figura 13: AdolpheSax (1814 – 1894).



Fuente <http://es.wikipedia.org/wiki/Saxof%C3%B3n>. (Citado 2011-03-18)

El saxofón fue inventado por Antoine Joseph Sax también conocido como AdolpheSax, nacido en Dinant, Bélgica el 6 de noviembre de 1814 y Fallecido en París el 4 de Febrero de 1894. Hijo de Charles-Joseph Sax, fabricante de instrumentos de quien aprendió este arte. Estudio en el conservatorio de Bruselas flauta y clarinete.

Los primeros inventos de Adolphe registrados son la flauta y el clarinete de marfil, dados a conocer en la Exposición Industrial de Bruselas en 1830.

La interpretación del clarinete lo lleva a buscar mejoras tímbricas y Patento, Belga 1051, del 21 de junio de 1838, un clarinete bajo con campana que apunta hacia abajo. En 1841 en la Exposición de la Industria de Bruselas aparece por primera vez el saxofón. La campana utilizada en el clarinete bajo, 3 años antes, encontrada en un instrumento metálico y que su campana apuntaba hacia arriba. El Saxofón. En París el 3 de febrero de 1844 en la sala Herz se presentó una adaptación de “ChantSacré” del compositor HertorBerlioz, para un conjunto de seis saxofones de diferentes diámetros todos inventados por AdolpheSax. Ese

mismo año el compositor G.Kastner lo utiliza en su oratorio "Le dernier Roi de Juda" que se presentó en el conservatorio, interpretada por AdolpheSax. En 1845 el saxofón fue incorporado a las bandas militares, remplazo el oboe y el fagot. El 21 de marzo de 1846, AdolpheSax patento El Saxofón. Y luego de diferentes cambios en 1850 se patenta la familia: Saxofón Sopranino, Saxofón Soprano, Saxofón Alto, Saxofón Tenor, Saxofón Barítono, Saxofón Bajo, Saxofón Contrabajo.

En 1854 AdolpheSax fue nombrado "Fabricante de Instrumentos musicales de la Casa Militar del Emperador".

En 1857 fue creada una cátedra especial para integrantes de las bandas militares en el conservatorio de Paris, las clases de saxofón eran dictada por Adolphesax. Entre 1857 y 1870 fue cerrada la carrera por razones financieras, se formaron 130 saxofonistas. La carrera la reanudaron en 1942, año en el que el virtuoso saxofonista Marcel Mule asumió la dirección de las clases.

Se empezó a hacer composiciones operísticas y sinfónicas para el saxofón en los primeros años luego de su nacimiento, obras como Le Dernier Roi de Juda, de Georges Kastner (1810-1867), estrenada en 1844; Hamlet de Ambroise Thomas (1811-1896), creada en 1868; El rey de Lahore y La Virgen, de Jules Massenet (1842-1912), en 1877 y sobre todo La Arlesiana, de Georges Bizet (1838-1875), en 1872, donde alcanzó gran éxito.

En 1886 la patente de los saxofones de AdolpheSax espiró. A partir de ahí varios fabricantes y saxofonistas aplicaron sus mejoras al diseño del saxofón.

De las primeras modificaciones fue la ampliación de la campana y se le añade una llave adicional para bajar un semitono a Bb. Otra modificación importante fue la unión de los dos agujeros de octava, en una sola llave encontrados como dos llaves diferentes manejadas con el pulgar izquierdo en el modelo de AdolpheSax.

Luego de la muerte de AdolpheSax (1814 – 1894), la popularidad del saxofón decayó, su uso no fue muy común luego de esos años, hasta mediados de 1930 reaparece el saxofón en los nuevos géneros musicales de Norteamérica, como el jazz; Con grandes virtuosos del saxofón como Charlie Parker.

Desde la época hasta estos años el saxofón se ha venido usando en diferentes géneros, formatos y estilos musicales, gracias a su vertibilidad tímbrica y su fácil adaptación a diversas estéticas musicales.

Figura 14: imagen de las primeras patentadas de AdolpheSax.

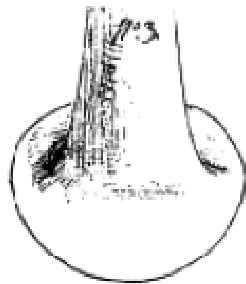


FIG. 1.
Customary bell,
1838 patent.

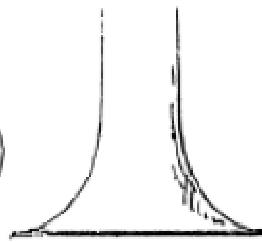


FIG. 2.
Saxophone N° 7,
1846 patent.



FIG. 3.
Saxophone N° 8,
1846 patent.

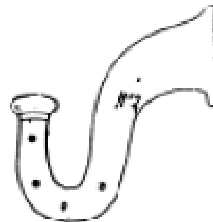


FIG. 4.
Alternative bell,
1838 patent.



FIG. 5.
Bass clarinet,
Kastner 1847.

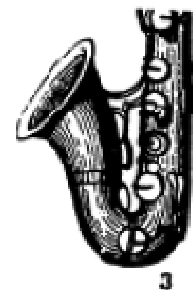


FIG. 6.
E♭ Alto
Kastner 1847.



FIG. 7.
Crook, bass clarinet
1838 patent.

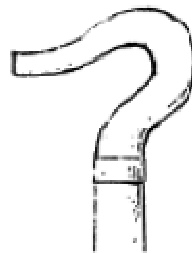


FIG. 8.
Saxophone N° 5,
1846 patent.

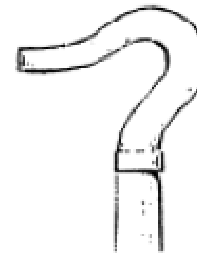


FIG. 9.
Saxophone N° 6,
1846 patent.

1.4 LA FAMILIA DE LOS SAXOFONES

1.4.1 Saxofón sopranino.

Figura 15: saxofón sopranino 1. Saxofón recto. 2. Saxofón curvo.

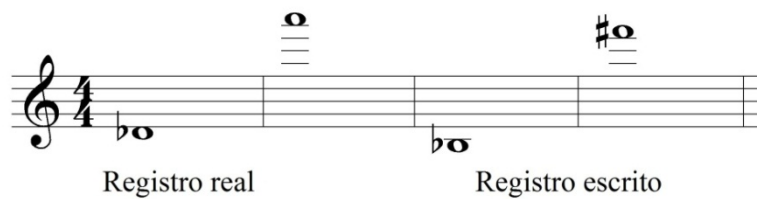


1 - <http://www.musik-produktiv.es/bilder2/gruppen/objekt/925.jpg> citado 21-3-2011.



2 - <http://www.reparatii-instrumente.ro/imagini/instrumente/sax/sopranino.jpg> citado 28.06.2011.

Figura 16: registro del saxofón sopranino.



Esta afinado en Mib. Este saxofón no tiene tudel, la boquilla va incrustada en el

cuerpo del saxofón. Este es el saxofón más pequeños de toda la familia, su cuerpo es similar al del clarinete requinto; también afinado en Mib. Su sonoridad es muy aguda y penetrante. Una de sus primeras apariciones en las cuales se destaco fue en el estreno del trabajo orquestal del Bolero de Maurice Ravel. Por lo pequeño de su tamaño, poco lo fabrican curvo. Es un instrumento muy difícil de fabricar, por lo que muy pocos fabricantes lo producen.

En la actualidad es usado en la música clásica contemporánea, se destacan intérpretes como Daniel Kientzy, Anthony Braxton, Roscoe Mitchell, Joseph Jarman, Paul McCandless y VinnyGolia.

1.4.2 Saxofón soprano.

Figura 17: el saxofón soprano. 1. Saxofón recto. 2. Saxofón curvo.

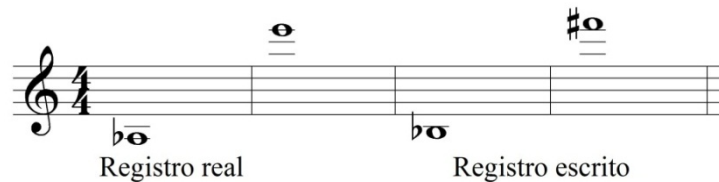


Fuente

1 <http://www.musik-produktiv.es/jupiter-artist-jp-947-gl.aspx> citada el 30.01.2012

2 <http://www.stockmusical.com/saxos-alyse/856-saxo-soprano-curvo-alyse-s-818l-iii-llave-alta-fa-sost.html> citado 30.01.2012

Figura 18. Registro del Saxofón soprano.



Esta afinado en Sib. Es fabricado curvo y recto. Los saxofones rectos se encuentran con dos tudeles diferentes, uno de ellos curvo y el otro recto permitiendo un cambio en la sonoridad y una facilidad en la ejecución. Es similar al clarinete y en algunos géneros musicales lo reemplaza. Su timbre es suave, agradable y agudo, se asemeja al registro del violín.

El músico de jazz Sidney Bechet (1897 – 1959) fue uno de los primeros exponentes en popularizar este instrumento. Fue un instrumento muy usado en el desarrollo del jazz, músicos importantes del género como John Contrane, James Carter, Wayne Shorter, Branford Marsalis, Kenny G; lo han usado en varias de sus grabaciones.

1.4.3 Saxofón alto.

Figura 19: el saxofón alto

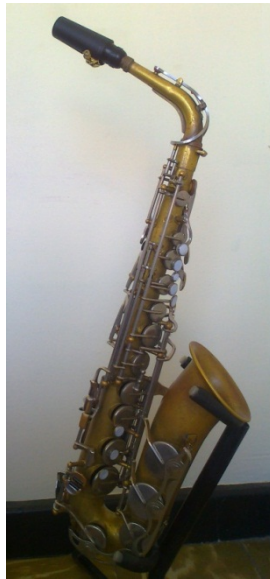


Figura 20: registro del saxofón alto.



Esta afinado en Mib, una octava por debajo del sopranino. Es el más popular y usado de toda la familia de los saxofones. Además goza de la mayor cantidad de literatura, gracias a su sonoridad. Su timbre puede ser suave, delicado y cantáble, como fuerte y agresivo, gracias a su variabilidad tímbrica ha sido el preferido de toda la familia de saxofones por diferentes compositores durante su corta existencia. Durante la incorporación del saxofón a las diferentes escuelas de música, seha recomendado empezar sus estudios en el saxofón alto, ya que su sonoridad es la más representativa en la familia de los saxofones; en la actualidad en las diferentes escuelas de música en el mundo se exige el estudio del saxofón en el saxofón alto. Por ello la aparición de los primeros intérpretes destacados del instrumento lo fueron en este saxofón, intérpretes del saxofón alto como Marcel

Mule ayudaron a la difusión del instrumento y al enfoque de diversos compositores que han dedicado varias obras al intérprete. Con la llegada del jazz a New Orleans, el saxofón alto se convirtió en uno de los instrumentos más importantes para la interpretación de este género e intérpretes destacados como Charlie Parker que revolucionaron la forma de interpretar este género.

1.4.4 Saxofón tenor.

Figura 21: el saxofón tenor

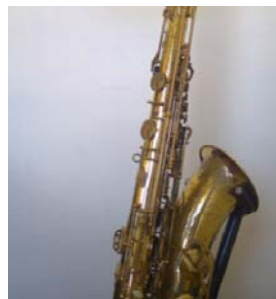
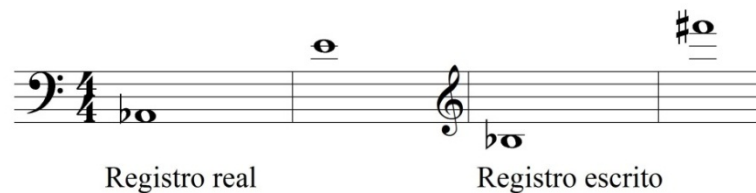


Figura 22: registro del saxofón tenor.



Esta afinado en Si b, una octava por de abajo del soprano. La sonoridad de este saxofón supone una similitud con la del fagot. Es un instrumento muy usado en el jazz, y cumplió al igual que el saxofón alto un papel importante en el desarrollo de este género, gracias a intérpretes como JhonColtrane, SonnyRollins, que incorporaron nuevas sonoridades a este estilo musical. Este saxofón parte del tamaño medio de la familia de saxofones. Su tudel posee una curvatura hacia arriba.

1.4.5 Saxofón barítono.

Figura 23: saxofón barítono.



Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/Saxof%C3%B3n_bar%C3%ADtono citado: 21.03.2011.

Figura 24: registro del saxofón barítono.



Esta afinado en Mib una octava por debajo del saxofón alto. Su registro se extiende, a diferencia de los demás saxofones que solo llegan a Sib, este posee una llave adicional para hacer la nota La. Su sonoridad es grave, siendo así uno de los bajos de la familia de los saxofones. Su tudel posee una curvatura hacia abajo en la cual tiene un desagüé. Poco ha sido usado como solista generalmente es usado como bajo y refuerzo para las melodías graves.

1.4.6 Saxofón Bajo.

Figura 25: saxofón Bajo.



Fuente. <http://www.pianomundo.com.ar/instrumentos/saxofon.html> citado 09-10-2011.

Figura 26: registro del saxofón bajo.



Esta afinado en Bb una octava por debajo del saxofón tenor. Es uno de los saxofones más grandes de la familia. Su sonoridad es grave y profunda. Su uso ha sido en las bandas musicales, su peso y tamaño no permite cómoda interpretación. Su tamaño es de 99 centímetro o de 39 pulgadas.

El compositor PercyGrainger ha sido uno de los pocos compositores en utilizar el saxofón bajo en su música.

1.4.7 Saxofón Contrabajo.

Figura 27: saxofón contrabajo



<http://saxvg.blogspot.com/2009/11/el-saxofonista-daniel-kientzy-en-el.html>Citado31.01.2012.

Figura 28: registro del saxofón contrabajo.



Esta afinado en Eb una octava por debajo de Saxofón Baritono. Es el saxofón más grande de la familia, su tamaño es de 6,8 metros de tubo cónico de 17 centímetros de diámetro en su campana. Este saxofón ha sido poco fabricado desde su primera fabricación, que no fue hecha por AdolpheSax, el primer fabricante fue su hijo AdolpheEduardSax, en 1895. Fue usado en Banda Militares y civiles a principios de siglo; además en el jazz por Glenn Gray en 1938. En la actualidad es usado en especial en la música contemporánea, en donde se destacan intérpretes como Daniel Kientzy.

2. INTERPRETACION DE OBRAS PARA INSTRUMENTO SOLO

Para interpretar obras para saxofón solo se requiere tener un control avanzado de la técnica del instrumento, las técnicas y conceptos como, la sonoridad, el fraseo, el sentido armónico, la digitación, el ritmo y la interpretación se exponen en su totalidad a la hora de hacer interpretaciones de este tipo de formato musical. Además, se enfrenta en una completa variedad de técnicas y sonoridades encontradas en obras de diferentes estilos y épocas.

Es de resaltar la importancia de reconocer estas cualidades que exige el interpretar obras para instrumento solo, y su necesidad para los primeros años del estudio del saxofón ya que, si se llega a un completo dominio al interpretar como solista, será más productivo en el dominio de diferentes formatos con más instrumentos que poseen las mismas u otras sonoridades. El lenguaje de hacer música se comparte con mayor claridad y calidad, y aporta en el desarrollo de lo artístico del músico. De la misma manera, se podrá experimentar un estilo propio con un alto grado de sensibilidad musical. A su vez, se amplían nuevas posibilidades que ayudaran a experimentar diferentes ideas y estilos de interpretación.

Se propone nuevas formas de interpretación, y variación del repertorio para los diferentes estudiantes de saxofón. En las obras seleccionadas se encuentran variedades de sonoridades; desde melodías muy cantadas con diferentes matices y expresiones sonoras hasta melodías de gran velocidad y despliegue técnico que conservan lo estético y expresivo.

La idea principal consiste en agrupar una serie de obras en las cuales se encuentran los aspectos técnicos musicales anteriormente mencionados, y una serie de recomendaciones que ayudaran y facilitaran en buena medida el

desarrollo de este tipo de interpretaciones.

Se presentan tres obras: La partita BWV 1013 para flauta, de Johan Sebastian Bach; La suite 1 para cello de Johan Sebastian Bach; y la improvisación e Caprice de EugeneBozza para saxofón. Las dos primeras son de un compositor del Barroco y es de anotar que en esta época todavía no existía el saxofón, por ello, son dos adaptaciones de obras una para Cello y la Otra para Flauta. Gracias a que estos instrumentos cuentan con un registro parecido al del saxofón se pueden interpretar estas obras. Además, nos ofrece un recurso de interpretación pensado en crear o buscar nuevas adaptaciones de diferentes obras en todos los estilos y épocas musicales para llegar a un completo trabajo de las cualidades técnicas presentadas en este proyecto, y nutrir cada vez más el repertorio para el saxofón como instrumento solista.

2.1 PRINCIPALES PROBLEMAS TECNICOS DEL ESTUDIO DEL SAXOFON Y POSIBLES SOLUCIONES BASADAS EN EL DESARROLLO DEL PROYECTO

2.1.1 La sonoridad.

En música los sonidos se califican en categorías como: largos y cortos, fuertes y débiles, agudos y graves, agradables y desagradables.

La sonoridad es el factor principal a la hora de interpretar un instrumento como solista por el hecho que toda la música producida es sólo dicho sonido. Lo que exige tratar de poseer un control total de todas las propiedades del sonido y afianzar una sonoridad requerida para la interpretación de los diferentes estilos de la música.

Cada sonido producido por un instrumento tiene su propia cualidad, en el caso del saxofón es un instrumento que permite desarrollar una sonoridad ambivalente, dulce, áspero, cantáble y explosivo.

El saxofón es un instrumento de viento que posee una amplia variabilidad tímbrica que le permite una fácil adaptación a diversos estilos y ambientes en la música. Cosas como la intensidad del sonido, la duración, la afinación, el timbre, el cuerpo y el color, deben ser controladas y bien seleccionadas para cada interpretación. De ello depende el que sea algo agradable y bello o disonante y displaciente para el oído humano, y lo convierta en su representación vital, y a su vez sea una interpretación acorde del contexto en el que se encuentra escrita la obra.

2.1.2 La intensidad.

En la música es lo que nos permite entender si un sonido producido es débil o fuerte. La variedad de esta cualidad depende de la cantidad de vibraciones, entre mayores sean las vibraciones la intensidad será mayor, entre menor sean las vibraciones menor es la intensidad. La intensidad del sonido es algo fundamental en la interpretación del saxofón, gracias a que posee una gran variedad tímbrica, dificulta mantener la igualdad de las propiedades del sonido en los diferentes cambios de intensidad. La variación de la intensidad del sonido en el saxofón, va en los cambios de la fuerza de la columna de aire la cual incrementa las vibraciones que se producen en la boquilla que son proyectadas hacia el instrumento. Esta fuerza de aire además de alterar la intensidad del sonido, provoca una alteración de la fuerza ejercida por los músculos faciales que intervienen en la embocadura, los cuales juegan un papel muy importante para mantener las cualidades del sonido, de parte del instrumentista depende mantener una embocadura estable, que la variación de los músculos faciales durante los cambios de intensidad, sean mínimos y si es posible no exista movimiento.

Encontramos en la música una terminología útil para identificar las diferentes intensidades del sonido:

“*pp*” Pianísimo: Muy suave.

“*p*” Piano: Suave

“*mp*” Mezzopiano: medio suave.

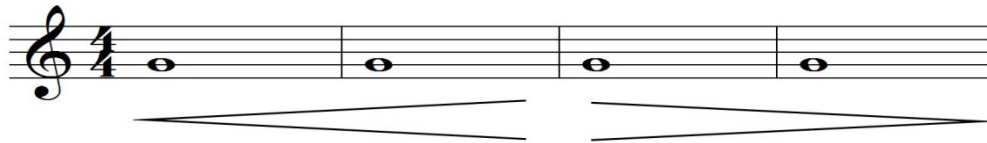
“*mf*” Mezzoforte: medio fuerte.

“*f*” Forte: fuerte.

“*ff*” Fortissimo: muy fuerte.

Dentro de la investigación han surgido los siguientes ejercicios. Una de las mejores formas de lograr un buen control de la intensidad del sonido, es estudiando nota larga, ya sean dos o una redonda en un tiempo lento con cambios de matices se debe comenzar de pianissimo (*pp*) a forte (*f*) y viceversa; (ejm 1)

Figura 29: ejercicio de trabajo de la intensidad.



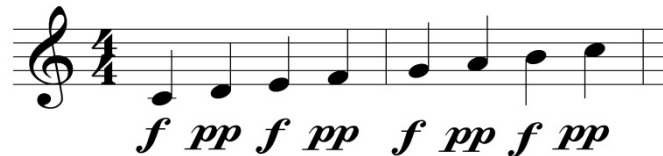
También podemos usar esta forma con fragmentos de escalas o melodías pequeñas de 4 compases que replacen las redondas ilustradas en el ejemplo anterior. Tocando al máximo primero pianissimo y delicado, aumentando la intensidad hasta llegar a un sonido fuerte y pesado.

También interpretar fragmentos de obras o temas, primero lo más pianissimo y delicado posible y repetir lo mismo viceversa, aumentando la intensidad hasta llegar a un sonido fuerte y pesado. Buscando la igualdad de todas las cualidades del sonido en las dos formas, tanto la afinación, el timbre, el cuerpo y el color. A si mismo esto nos ayuda a ampliar los recursos sonoros, y llegar a los extremos de las cualidades que nos brinda la sonoridad del instrumento para las diferentes interpretaciones.

También haciendo mezcla de matiz, por ejemplo si estamos haciendo una escala en negras la primera nota fuerte y la segunda piano, la tercera fuerte y la cuarta

piano, etc. Cabe anotar que el sentido sonoro del cerebro necesita acostumbrarse a los cambios y estos ejercicios y ejemplos tratan de relacionar las dos respuestas sonoras fuerte y piano Ejemplo:

Figura 30: ejercicio de trabajo de la intensidad.



2.1.3 El Timbre

El *timbre* es la relación general de los distintos armónicos, es lo que nos permite distinguir las sonoridades de los diferentes instrumentos musicales y a su vez a diferenciar la sonoridad adecuada para cada estilo musical. Además, es el encargado de que una sonoridad sea bella o desagradable para el oído humano. El timbre es lo que nos sirve de criterio de identidad de cada sonido emitido por un instrumento musical. La imitación de un sonido o búsqueda de una tímbrica anteriormente adicionada le permite conocer timbres de diferente tipo que son útiles a la hora de aportar componentes que llevan al desarrollo de un buen sonido personal. Además, grabar sus melodías o fragmentos de obras que se estén estudiando para poder percibir bien las cualidades del sonido que no se alcanzan a escuchar en su totalidad al momento de ejecutarlas.

La variación del timbre depende de la variación de los armónicos que lo conforman, ellos cambian ya sea con la fuerza, según el tipo de instrumento y de la forma de tocar este instrumento. El saxofón ya que posee una gran variedad tímbrica está sujeto a diferentes materiales, desde la boquilla, las cañas, las abrazaderas de la boquilla, los resonadores o zapatillas y el cuerpo del saxofón, todo su *cuerpo* influye para lograr varios cambios en el timbre.

2.1.4 La duración.

Es lo que nos permite identificar el tiempo que dura las vibraciones producidas por un sonido. La duración está relacionada directamente con el factor tiempo. Encontramos sonidos cortos y largos ello depende de la onda producida por un instrumento resonante. Los instrumentos de cuerda con arco son los únicos instrumentos acústicos que pueden mantener el sonido el tiempo que quieran todo depende del cambio de arco ejercido por el intérprete. En el saxofón la duración de la nota depende de la capacidad pulmonar que posea el intérprete.

En el repertorio escogido para el desarrollo del proyecto encontramos frases con una duración muy larga, especialmente en la suite N. 1 por el hecho de ser una obra compuesta para un instrumento de cuerdas, lo cual aporta exigencia amplia a la interpretación en el saxofón por la poca oportunidad de respirar con la que se cuenta entre frase y frase.

El estudio de nota larga con reloj midiendo la duración de la nota y utilizando el menor tiempo posible para respirar entre nota y nota buscando la duración igual de todas las notas para no solo buscar una nota con bastante duración sino también la unión de varias notas todas de igual duración y lograr una buena resistencia del cuerpo a la hora de ejecutarlas.

2.1.5 El cuerpo.

Es el término usado para definir la densidad de la resonancia del sonido, y a su vez, es la base que permite mantener la entonación y solidez en el mismo sonido. Es importante la forma de proyección de aire porque la fuerza, la energía y la velocidad que posea dicha proyección proveniente del cuerpo del intérprete. Desde una visión fisiológica, el tórax o cavidad pectoral contienen el corazón, pulmones, esófago, tráquea y son los encargados de conducir el aire al saxofón. Y así, la columna vertebral, esternón y costillas también hacen parte de la estructura ósea y conforman el cuerpo humano y tienen relación con la forma de

interpretar el saxofón. Además, entre las costillas se encuentran una cantidad considerable de pequeños músculos que son conocidos como los intercostales que permiten la expansión y contracción de las costillas útiles para la entrada y salida del aire. Cabe resaltar la importancia del diafragma que es el músculo que se puede contraerse y relajarse.

El aparato respiratorio es donde ocurre el intercambio gaseoso en el aire que entra y sale al organismo humano. En el momento que se hace una inhalación de aire al cuerpo el diafragma se contrae permitiendo que la cavidad torácica se amplíe, dicha contracción crea un vacío que succiona el aire que va hacia los pulmones. En la exhalación el diafragma se relaja y retoma su forma y el aire es expulsado de los pulmones.

2.1.6 El ritmo.

En la música se define como la forma de organizar y entender los pulsos y acentos que se perciben con el oído humano, se organizan en la mente y dan un sentido y una forma en el tiempo. En las obras encontramos ritmos lentos y a su vez ritmos veloces, con diversas medidas y estilos de la música. En la “suite 1” de Johan Sebastián Bach y en la “Improvisación Et Caprice” de Eugène Bozza, en el primer movimiento de cada obra, su ritmo es totalmente libre; uno muy lento y sereno, la improvisación; y el otro con un carácter más fuerte y tenso, el preludio. A su vez, movimientos más tensos, veloces y virtuosos como es el caso de la allemande, la courante y la gigue, de la suite 1 y a su vez la allemande, la courante y el burre, de la partita y el caprice. Y otros movimientos andantes y llevaderos que permiten más el disfrute de cada nota, como es el caso de los minuetos de la suite 1 y la zarabande de la partita.

Un reto rítmico se presenta en el caprice de Bozza, con un constante cambio de medida, en una velocidad rápida y la utilización de una figura muy ágil, (seisillo de semicorchea en un tiempo de 120 negra).

En las diferentes obras, cada movimiento es un ritmo típico de alguna región y época de la música. Tanto en la “suite 1” y en la “Partita”, danzas típicas del Barroco europeo. Y en la “Improvisación Et Caprice” ritmo contemporáneos. Esto le exige a la interpretación un completo estudio de cada estilo en sonoridad, ritmo, tímbrica y color.

Al iniciar el montaje de las diferentes obras se recomienda empezar en un tiempo moderado en el cual se pueda dominar las cualidades interpretativas y poder identificar y conocer cada una de las frases y ritmos expuestos. Llevando un control de los diferentes avances, midiendo las velocidades trabajadas con un metrónomo buscando el aumento progresivo y una claridad de cada uno de los fragmentos trabajados. Así mismo, el trabajo con metrónomo aporta una estabilidad y definición del carácter y sentido del ritmo de cada danza facilitando una selección de la velocidad adecuada para cada movimiento trabajado.

2.1.7 La afinación.

En el saxofón depende de la fuerza ejercida por la embocadura sobre la caña que reposa en la boquilla, esto hace que vibre y produzca el sonido. Es relevante la calidad del instrumento y generalmente en el caso de los saxofones las notas Re y Mí del registro medio son de afinación alta a comparación del resto de las notas del registro. Estos problemas se pueden solucionar con digitaciones alternas. En las dos notas se le puede agregar, aparte de la posición normal, la tecla del Si bajo, si no está muy alta de afinación o si es necesario, se agregar la nota Si y la de Sib. La afinación también es un factor que varía con los cambios de intensidad se debe tratar mucho con la fuerza ejercida en la embocadura, si varia la fuerza de la embocadura varía la afinación. Para ello se debe trabajar los ejercicios de control de intensidad con el afinador o una nota guía producida por otro instrumento. Otra forma de afianzar la afinación en el registro es usar el Sib bajo como nota pedal y hacer movimientos cromáticos ascendentes y devolverse al Sib, luego de cada nota que asciende hasta llegar a la parte mas alta del registro y

devolverse hasta llegar nuevamente al Sib, buscando una igualdad en la fuerza ejercida por los músculos faciales en la embocadura del saxofón. Así se puede definir que los cambios de dicha presión en los cambios de registro son los que afectan la afinación.

Figura 31: ejercicio para trabajar la afinación.



Otro problema en la afinación se encuentra en el constante movimiento de la fuerza de la embocadura en las diferentes octavas del saxofón. En la interpretación del saxofón una de las formas de ayudar a la producción del sonido en las octavas altas es aumentando un poco la fuerza ejercida por la embocadura, esto es una mala forma de ejecución de las notas altas usada y adaptada posiblemente por muchos estudiantes de los primeros años del saxofón. Al aumentar la fuerza se produce el sonido pero cambia las cualidades de las notas a comparación del registro más bajo.

2.1.8 La digitación.

Es la técnica del movimiento mediante la cual se selecciona que dedos y posiciones de la mano se utilizan para tocar un instrumento.

La digitación en el saxofón es similar a la de la flauta dulce pero con unas llaves adicionales. De allí se deriva su facilidad y comodidad para el ejecutante, pues, el saxofón es un instrumento que permite ejecutar melodías muy rápidas. La posición de la mano influye considerablemente para lograr una buena destreza de ella depende la agilidad y capacidad del movimiento de los dedos en la ejecución del saxofón. El saxofón también cuenta con diferentes posiciones alternas útiles para la ejecución de melodías rápidas.

El repertorio escogido para el desarrollo de este proyecto contiene melodías rápidas de esta forma se experimenta la utilización de todas las digitaciones alternar en el saxofón que permiten la facilidad y mayor comodidad para lograr una buena velocidad de las melodías con esta cualidad. Ya depende del instrumentista la selección de una buena digitación que le permita lograr que el movimiento de las manos sea el más confortable posible evitando esfuerzos innecesarios.

2.1.9 La articulación.

Es la manera como se hace producir un sonido con un instrumento o la voz humana y la forma de unir todos estos sonidos entre si. Cada separación o interrupción del sonido se entiende como articulación. De ella se desprende el carácter y estilo de cada sonoridad producida.

La duración de la lengua sobre la caña evitando la vibración y producción sonora son importantes en la forma, tiempo y fuerza de esta acción y de ésta depende la estructura de cada articulación. También podemos hacer articulaciones con el diafragma (el aire) y con la garganta. Podemos identificar tres etapas fundamentales del sonido en las cuales se basa cada articulación producida. La primera, que es el inicio, puede ser suave, fuerte y normal, la segunda es la duración que puede ser completa en su 100% o incompleta 25%, 50%, etc.; y por último la finalización del sonido que puede ser seco, normal y fuerte.

El entender y dominar todas las diferentes formas de articulación en el instrumento, permiten contar con mayores recursos a la hora de interpretar diferentes estilos musicales. Porque en todos las épocas y estilos varían los fraseos y formas de articular las notas.

En las obras encontramos gran variedad de articulaciones, fraseos lentos, rápidos, pesados y débiles. Las articulaciones encontradas en las obras exigen un dominio y precisión en la lengua, ésta es la encargada de interrumpir el sonido y lograr las

diferentes articulaciones.

En la música podemos identificar un grupo de las articulaciones que son más destacadas y usadas en los diferentes estilos musicales, cada una de ellas está representada por un símbolo ubicado en la parte superior de la nota en el pentagrama.

Detache: la nota es completa esto significa el estado natural. Con un inicio normal una duración completa y una terminación normal.

Stacato: es la mitad de la nota con un comienzo normal una duración de un 50% y un final normal.

Tenuto: Comienza normal y tiene una duración de un 100%, finaliza suave.

Marcato: con un comienzo fuerte, una duración del 100% disminuyendo y un final normal.

Legato: su comienzo es normal la duración de la nota es según la duración de la nota a la cual va unida sin interrupción del sonido.

Staccatissimo: su comienzo es normal, su duración es de 25 %, su final es seco.

Martele: su comienzo es fuerte, su duración es de 100% y su final es fuerte.

Y además contamos con la combinación de estas articulaciones.

Se recomienda el estudio de escalas incorporando y combinando cada una de las articulaciones anteriormente nombradas, con diferentes velocidades y con la utilización de un metrónomo para trabajar sobre un tiempo parejo y definido permitiendo el control de la progresión en la velocidad. Ejemplo.

Figura 32: ejercicio de estudio de escalas con articulaciones.



2.1.10 El fraseo.

Es la forma de seleccionar las articulaciones de las notas en una frase o segmento en la música. En definitiva es la forma expresiva de la música. El entender y dominar todas las diferentes formas de articulación en el instrumento permiten contar con mayores recursos a la hora de interpretar las frases que encontramos en los diferentes estilos musicales.

De la frase se basa el lenguaje musical, pues el fraseo es la forma como se ejecuta la nota y la actitud. De ello depende o se define el estilo de música que se está ejecutando y se da sentido a las etapas o secciones de una obra, porque una melodía u obra no sólo es una melodía, además está conformada con una serie de pequeñas melodías que cada una cuenta con su objetivo, función y características diferentes.

Al iniciar el montaje de las obras se recomienda definir todos los fraseos, para buscar una adecuada organización de ellos logrando una definición adecuada a la frase y definir respiraciones para no cambiar los sentidos de las frases de las obras.

3. ANALISIS MORFOLOGICO DEL REPERTORIO

3.1 LA PARTITA BWV 1013

Escrita por **JOHANN SEBASTIAN BACH** (Eisenach, Turingia, 21 de marzo de 1685 – Leipzig, 28 de julio de 1750).

Johann Sebastian Bach; nació el 21 de marzo de 1685. La fecha de su nacimiento corresponde al calendario juliano, pues los alemanes aún no habían adoptado el calendario gregoriano, por el cual la fecha corresponde al 31 de marzo.

Fue un organista, clavecinista, y compositor alemán de música del Barroco, también tocaba el violín y la viola de gamba; miembro de una de las familias de músicos más extraordinarias de la historia, con más de 35 compositores famosos y muchos intérpretes destacados.

Su fecunda obra es considerada como la cumbre de la música barroca. Se distinguió por su profundidad intelectual, su perfección técnica y su belleza artística, y además por la síntesis de los diversos estilos internacionales de su época y del pasado y su incomparable extensión. Bach es considerado el último gran maestro del arte del contrapunto, donde es la fuente de inspiración e influencia para posteriores compositores y músicos desde Mozart pasando por Schoenberg, hasta nuestros días.

Partitura citada el 23.03.2011 de:

<http://www.few.vu.nl/~rutgersheet-musicbach-1013flute.pdf>

3.1.1 Análisis formal.

La partita está conformada por cuatro danzas populares del periodo barroco llamadas allemande, courante, sarabande y Burre. El orden de estas danzas es típico de la suite francesa siendo la allemanda que hace la función de

preludio, courante que hace función de courante, la sarabanda de sarabanda y el burre en función de giga.

Cada danza posee un carácter y ritmo diferente, pero comparte la forma bipartita, también entendida como forma Binaria o tipo suite. La cual está dividida en dos partes, parte A y parte A', las cuales se repiten; con ello permite dar el sentido dramático de contraposición, típico del Barroco. Todas las danzas comparte la misma tonalidad, esto conlleva a una unidad interna de todos los movimientos en la obra. En esta obra la tonalidad de La menor.

En su comienzo se expone el elementotemático principal en la tonalidad trabajada, el cual se dirige a la dominante. Ya sea de la tonalidad mayor (si se escribe en tonalidad menor) o la dominante de la misma escala menor, pasando así a una sección conclusiva ya sea en dominante o en la relativa mayor, si está escrita en relativo menor, toda esta sección se repite o pasa a la segunda parte; en la segunda parte empieza en dominante en donde logra un desarrollo del tema, haciendo esta segunda parte más extensa y pasa luego a la parte final en donde se agrupan todos sus elementos del tema en una pequeña coda, la cual culmina en la tónica de la tonalidad original.

- **PRIMER MOVIMIENTO.**

ALLEMANDA. La Allemanda es una danza Alemana del Barroco (siglo XVIII) de compas cuaternario o binario y simple, en este caso está escrita en la medida de 4/4, presenta dos partes con repeticiones y su comienzo es acefálico, su carácter es agraciado y alegre; generalmente las allemande del siglo XVII y XVIII, se caracterizaron por su comienzo anacrusico y de carácter cómodo, moderado y en ocasiones noble y grave.

Primero fue usada como el comienzo de la suite antes de la courante, como es el caso de la partita, pero más tarde, fue a menudo precedida por un movimiento

improvisatorio o introductorio, amañera de prelude. Este movimiento se divide en:

Parte A: Periodo a, Periodo a1.

Parte A1: Periodo a2, Periodo a3, Periodo a4 y Final.

Tabla 1: Esquema de la forma del primer movimiento de la Partita: la Allemande

Parte A			Parte A'			
Periodo a	Periodo a1	Puente	Semiperiodo a2	Semiperiodo a3	Periodo a4	Final.
Compases 1 al 8	Compases 9 al 17	Compases 17, 18 y 19 2vez compases 17, 18 y 20	Compases 21 al 25	Compases 26, 27 y 28	Compases 29 al 41	Compases 42 al 48.

PARTE A

Periodo a. El Periodo “a” va desde el compás 1 hasta el compás 8. Su comienzo es acefálico, el compositor quería generar una expectación al comienzo de la obra hasta la nota principal, la cual es La. Antes de esta nota se hace una sucesión de semicorcheas que marcan la tonalidad con unos movimientos de arpeggios rotos. Esto genera una gran tensión por su comienzo acefálico y por iniciar en la nota Mi, que vendría siendo la dominante de la tonalidad. Luego se repite este mismo motivo. La armonía se mueve sobre el I grado con la 7 mayor. Pasando al segundo compás calmando esta tensión generada en el primero, su movimiento melódico es diatónico en las primeras notas y aparecen los primeros movimientos melódicos grandes, estos saltos son usados frecuentemente por Bach para dar un apoyo a la armonía y a su vez, dar una sensación de un bajo en corcheas implícito con el que fluye la armonía. El tercer compás es la repetición del segundo.

En el compás 4 se encuentra más explícita la presencia del bajo y haciendo un pequeño pedal con una frase en la parte media de las dos melodías que forman la frase el bajo y la nota que salta el bajo en el registro alto, acompañado con una melodía diatónica que lleva a la dominante de la tonalidad en el compás 5 con un desarrollo armónico de arpeggios, resolviendo con un movimiento diatónico en el último tiempo compas para pasar al siguiente compás que comienza en tónica continuando con el desarrollo por medio de arpeggios y pasa por el III grado con 7 menor. En el compás 7 y 8 se desarrolla una secuencia melódica dando un carácter de cadencia de la parte A la armonía se mueve por el IV menor – V menor - VI mayor y termina en el V menor del III grado hacia donde modula transitoriamente.

Periodo a1. La Periodo “a1” va desde el compás 9 hasta la mitad del compás 17. Al comienzo de esta parte en el compás 9 se hace el tema principal encontrado en el primer compás pero una tercera mejor arriba, en III grado, el compás 10 se presenta el mismo motivo con la 7 bemol del III grado. El compás 11 también presenta dicho motivo pero solo la mitad y el III grado es disminuido, la salida del compás 11 hace una presentación del I grado. En los compases 12 y 13 encontramos diversos movimientos arpegiados y por grados conjunto o entiéndase como fragmentos de escalas las cuales son características principales de este estilo. En el tiempo débil de los compases 14 y 15 se resalta la utilización de notas bajas en la melodía entendiéndose como el bajo, así mismo en estos compases encontramos una secuencia. En estas secciones se presenta el contrapunto sugerido ya que no encontramos nunca las notas sobrepuestas, pero si encontramos dos melodías como lo son el bajo y la melodía superior o principal. La melodía de estos compases presenta diferentes progresiones armónicas en la voz principal movimientos como E – Dm – C – B. y movimientos cromáticos presentados por la nota bajas entendiéndose como el bajo. Precediendo la nota baja encontrada en el tiempo débil del compás la melodía presenta diferentes inversiones de arpeggios. En el compás 16 encontramos cromatismos tanto en la

voz principal como en el bajo ayudando a afianzar la armonía presentada, dicho cromatismo está presente en la técnicas de composición de estos fragmentos. Todas estas secuencias encontradas en los compases 14 y 15 preparan e incitan al clímax de esta sección que está presente en todo el compás 16.

Puente. Está conformada por los compases 17 18 y 19. El compás 17 descansa y reposa el clímax aunque en la melodía se presentan insistentemente los cromatismos en el bajo y la voz superior la utilización de terceras. Desciende la melodía de la tercera octava a la parte baja de la primera octava. Ya sobre el compás 18 presenta un movimiento melódico arpegiado de la dominante para llegar al último compás de la parte que termina en un breve movimiento melódico que resuelve a la tónica y se procede a repetir todo el tema.

PARTE A´

Semiperiodo a2. Luego de la repetición se procede a saltar a la segunda casilla ubicada en el compás 20 en la cual se presenta los dos primeros tiempos de la melodía igual que el compás 19 y luego descende la melodía para dar inicio al semiperiodo “a2” el cual comienza con la repetición de los tres primeros compases del Periodo “a” pero en V grado. Ya en el compas 24 y 25 aparece la utilización de notas Pivot que es una nota común entre dos tonalidades y sirve para enlazarlas, en el compás 24 la nota Pivot es MI y en el compás 25 se repite el mismo motivo pero una quinta por debajo esta vez la nota Pivot es La, en estos compases se desarrolla una secuencia la cual está conformada por las cuatro notas siguientes de la primera nota del compás 24 hasta la primera nota del compás 26.

Semiperiodo a3. Está conformado por los compases 26, 27 y 28. En los compases 26 y 27 se hace el motivo principal pero en el compás 26 en IV grado menor con 7 mayor; y en el compás 27 en IV grado mayor con 7 menor. En el compás 28 la melodía presenta al comienzo dos saltos grandes seguidos de unos fragmentos de escalas y con un bajo que va por grados conjuntos.

Periodo a4. El Periodo “a4” va desde el compás 29 al compás 41. En los tres primeros compases de este tema se repiten los tres compases que conforman el semiperiodo a3 pero una 4 justa ascendente. El compás 32 inicia con un pequeño arpeggio de C7 seguido de una escala del 1 grado con la tercera sostenida. El compás 33, el pequeño motivo presentado en el compás 32 se repite pero un tono arriba. Ya sobre el compás 34 vuelve el motivo del compás 32 a subir otro tono pero solo aparece la mitad del motivo, en los dos últimos tiempos de este compás aparece un nuevo motivo pequeño el cual es un arpeggio de primera inversión seguido de dos grandes saltos que culminan en un movimiento de grados conjuntos. Este último motivo se repite dos veces en el siguiente compás una 3 menor abajo. En el compás 36 aparece una nueva utilización de una nota “Pivot” en este caso es el Re, luego del primer tiempo del compás, la melodía se mueve por pequeñas secciones de 4 notas sobre la nota “Pivot” que culminan en el primer tiempo del compás 37 para seguir con una escala que desciende una octava y media, dicha escala es la tónica pero melódica (Lam melódica). En el siguiente compás vuelve aparecer esta escala pero ascendiendo que lleva a la melodía a generar una gran tensión que lleva al climax encontrado en los siguientes compases, se continúa con unos saltos que descansan en dos notas altas que se repiten durante los siguientes tiempos del compás. En el siguiente compás la melodía hace repetición cambiando solo la primera nota de cada tiempo. Seguido para terminar la parte de un compás con movimiento pequeños arpegiados rotos sobre el I y el VI grado.

Final. La represa va desde el compás 42 al 48. En la represa descansa el climax de la parte, encontramos salto de tercera menor y varios movimientos cromáticos dan la sensación de dos melodías. Ya en el compás 43 la melodía presenta varios movimientos arpegiados y culmina el compás con movimientos de grados conjunto. En el compás 44 la presencia del bajo es más evidente y juega un papel más importante. La melodía presenta grandes saltos melódicos. Culminando la parte y el movimiento en una sucesión de arpegiados de la tónica Lam.

- **SEGUNDO MOVIMIENTO.**

COURANTE. La courante es una danza francesa con carácter presuroso, saltado y agitado, la traducción al español de este término es: corriendo. Esta danza esta en compás ternario 3/4. Generalmente es el segundo movimiento de la suite. Existen dos tipos de courante la italiana y la francesa. En este caso la courante es italiana y se caracteriza por ser más agitada con desarrollo más libre y alegre.

La courante antes de formar parte de la suite era una danza de baile de ahí su velocidad y la necesidad de mantener su intensidad todo el tiempo.

Este movimiento se divide en:

Parte A: Periodo a, semiperiodo a1 y puente.

Parte A1: Periodo a', Periodo a2, Periodo a3, semiperiodo a4 y final.

Tabla 2: esquema de la forma del segundo movimiento de la Partita: Courante

Parte A			Parte A'				
Periodo a	semiperiodo a1	Puente	Periodo a'	Periodo a2	Periodo a3	semiperiodo a4	final
Compases 1 al 17	Compases 17 al 20	Compases 21 y 22	Compases 23 al 34	Compases 35 al 44	Compases 44 al 49	Compases 50 al 54	Compases 55 al 62.

Parte A

Periodo a. El Periodo "a" va desde el compás 1 al 17. Está en la tonalidad de La menor y su comienzo es anacrúsico, comienza en el último tiempo del primer compás con una corchea, la primera nota comienza en la dominante de la tonalidad que es La menor, luego en el siguiente compás resuelve a la tónica seguido de una escala menor melódica ascendente. Todo este fragmento le brinda a este movimiento el carácter energético que posee. En los siguientes dos

compases utiliza grandes alto que separan el bajo y la melodía que descansan en un trino en el compás 4, para seguir con una progresión de semicorcheas con la escala menor melódica descendiente motivo que va hasta la mitad del compás 5 y se repite en el resto del compás hasta el compás 6 pero un tono arriba igualmente en el compás 7 pero también un tono arriba. En los compases 7, 8 y 9 la primera nota de cada tiempo nos muestra la forma como Bach utiliza arpeggios en su forma de composición. En el compás 10 la progresión de arpeggios descansa en un trino y utiliza fragmentos de escalas tanto en el compás 10 como en el 11. En este movimiento a diferencia de la Allemanda ya se encuentran combinaciones de semicorcheas con figuras de valores más grandes que ayudan a darle puntos de descanso a la melodía, los cuales a su vez generan tensión. En el compás 12 hace unos movimientos melódicos que marcan la tónica y le da paso a la utilización de dominantes secundarias encontradas desde el compás 13 al 17, utilizando grandes salto que ayudan a afianzar más estas dominantes que a su vez generan gran tensión que llevan al clímax encontrado en el primer tiempo del compás 17.

Semiperiodo a1. El semiperiodo“a1” va desde la mitad el compás la 17 al 20. El comienzo de esta parte es la resolución del clímax encontrado en la primera parte del compás 17, que viene de la utilización de dominantes secundarias. Para luego pasar a un desarrollo de la melodía por medio de fragmentos de escalas, arpeggios en distintas disposiciones y saltos de dominante de la tonalidad que plantea en esta sección que sería Mi menor.

Puente. El puente está conformado por los dos últimos compases de la parte A, en ellos se hace un desarrollo de la melodía por medio de arpeggios, y culmina la parte en la tonalidad Mi menor que utiliza como relativo directo de para dominante Mi mayor, que es la tonalidad en la que empieza la otra parte A´.

PARTE A´

Periodo a´.El Periodo“a´“ va desde el compás 23 al 34. Su comienzo es en la dominante de La menor la tonalidad de la obra y su comienzo anacrúsico. Comienza con la repetición rítmica de los 3 primeros compases de la parte A pero en dominante.

Nuevamente como en la parte “A”la primera nota de cada tiempo nos muestra la forma como Bach utiliza arpeggios en su forma de composición. En el compás 31 la melodía hace grandes saltos melódicos y hacia el siguiente compás la melodía modula a Fa mayor como modulación transitoria, presenta la tonalidad con una escala. En el compás 33 y 34 se repite el motivo rítmico del compás 31 y 32 pero un tono arriba devolviéndose a la tonalidad principal.

Periodo a2. El Periodo“a2” va desde el compás 35 hasta la mitad del compás 44. En los primeros compases de este tema Bach utiliza el recurso de las secuencias armónicas, que son transposiciones sistemáticas de un modelo melódico y rítmico, a otra tonalidad. El cambio de altura añade el elemento de variedad a la unidad de la repetición. Lo presenta de dos fragmentos diferentes en los 6 primeros compases del tema, el primero está en los compases 35, 36 y 37; y el segundo 39, 40. Ya en el compás 41 y parte del 42 utiliza grandes saltos, a su vez con movimientos por grados conjuntos. La presentación de estas secuencias terminadas en los saltos genera una gran tensión y un carácter fuerte a este tema, toda esta tensión descansa en el “La” encontrado en la mitad del compás 42. En el final del compás 42 y comienzo del 43 la melodía presenta fragmento de escalas, que ayudan a reposar y a resolver la sección, la cual termina en la dominante. Esta culminación de la parte además crea como una división en dos y comienzo de una nueva atmósfera de la segunda parte de la Courante.

Periodo a3. El Periodo“a3” va desde la mitad final del compás 44 al 49. En el comienzo de esta parte, cambia el carácter de la segunda parte de la Courante.

Comienza con unos fragmentos de escala que reposan y calman la tensión que se traía del Periodo "a2". En todo este tema la melodía insinúa como pequeñas frases de dos tiempos. En el segundo de estos dos tiempos el movimiento melódico es similar. La primera frase de dos tiempos encontrada en el Periodo, se repite en los compases 45, 47 y 49 pero todas en diferentes grados, insiste la utilización de secuencias. Además utiliza arpeggios que ayudan a afianzar el grado de cada sección y retoma la utilización de dominantes secundarias.

Semiperiodo a4. El Semiperiodo "a4" va del compás 50 al 54. En los 4 compases que conforman este semiperiodo encontramos la utilización de notas "Pivot", en V grado como en I grado. En el compás 50 la nota "Pivot" es Sol#, en el 51 y 52 es Mi, en el 53 es Re y en el 54 es Do. Sobre la nota "Pivot" la melodía se mueve por saltos tanto sobre la nota "Pivot" como por debajo haciendo melodías en la voz aparte de la nota "Pivot" melodía por grados descendentes.

Final. El final se encuentra desde el compás 55 al 62. Esta parte se entiende también como la coda del movimiento. En su comienzo se utiliza grande salto en la melodía, seguidos de movimientos por grados conjuntos en el desarrollo de su melodía conclusiva del movimiento. En el compás 57 comienza un desarrollo de la melodía haciendo fragmento de 3 o 4 notas descendente el motivo se repite en los siguientes compases el mismo motivo cada vez una tercera menor más abajo. Hacia los dos últimos compases del movimiento la melodía presenta fragmentos de arpeggios rotos.

- **TERCER MOVIMIENTO**

SARABANDE. La sarabande es una danza suave, lenta y expresiva, es el único movimiento lento de la partita. Está escrita en la mitad de $\frac{3}{4}$. Este término se menciona por primera vez en un poema del escritor panameño Fernando Guzmán Mexía, en 1539. Luego paso a ser parte de danzas cantadas en latino américa y España a medias del siglo 16. Su comienzo es tético. Es una danza

muy cantáble. En gran parte de la danza se desarrolla la armonía por secciones de dos compases.

Este movimiento se divide en:

Parte A: Periodo a, Semiperiodo a1 y Puente.

Parte A': semiperiodo a2, semiperiodo a3, semiperiodo a4 y Final.

Tabla 3: esquema de la forma del tercer movimiento de la Partita: Sarabande.

Parte A			Parte A'			
Periodo a	Semiperiodo a1	Puente	Semiperiodo a2	Semiperiodo a3	Semiperiodo a4	Final
Compases 1 al 9	Compases 10 al 14	Compases 15 y 16	Compases 17 al 20	Compases 21 al 26	Compases 27 al 34	Compases 35 al 46.

Parte A

Periodo a. El Periodo "a" va desde el compás 1 hasta el 9. Como se había mencionado anteriormente su comienzo es tético. La melodía y el ritmo se desarrolla en pequeñas secciones de dos compases, con periodos de frases que son negativos y contrastantes se entiende también como pregunta y respuesta. Su comienzo es muy delicado, la melodía se mueve por grados conjuntos buscando dicha sensación, a pesar de que en el 1 compás hay un salto grande que genera tensión la melodía no pierde su carácter y disfrute de cada nota gracias a su velocidad. Luego del gran salto encontrado en el último tiempo del primer compás, la melodía se mueve sobre dominante hasta el compás 3. Luego en el compás 4 la melodía retoma y repite el primer compás, seguido de un salto que reposa en una negra y termina en un grupeto. El compás 7 es la repetición del compás 5 pero un tono abajo. En el compás 8 la melodía resuelve en el último tiempo, para seguir en un pequeño cambio de carácter de la melodía, a partir de la última mitad del último

tiempo del compás 8.

Semiperiodo a1. El Semiperiodo “a1” va desde el compás 10 al 14. A partir de la primera nota del tema que es “Sol”, la melodía se desarrolla por semicorcheas, pero a pesar de ser un movimiento calmado dicha figura no cambia mucho el carácter del tema, ayudado de movimiento por grados conjuntos en la melodía. Aparece un movimiento muy común en la partita de cuatro semicorcheas, las tres primeras notas se desplazan por grados conjuntos descendentes y en la última nota se repite la primera del grupo de las 4 semicorcheas. Esta figura la repite dos veces más cada una un tono debajo de la otra. El compás 12 y 13, son la repetición de los compases 10 y 11 pero todo un tono arriba. Esta clase de progresiones de la melodía generan tensión e inestabilidad. En este caso por ser un movimiento lento la tensión es mínima, la cual resuelve y descansa en el compás 14. Terminando así este tema que entrega a la siguiente sección que es el puente.

Puente. El puente está conformado por los compases 15 y 16. El puente es la culminación de la primera parte del movimiento y hace una resolución en el V grado con movimiento melódico por grados conjuntos.

PARTE A´

Semiperiodo a2. El Semiperiodo “a2” va del compás 17 al 20. Esta parte a diferencia de los dos primeros movimientos de la partita comienza en primer grado, pero sin cambiar la copia del primer motivo rítmico del movimiento, la melodía cambia la intención del tipo de intervalos que traía en el primer movimiento y se desarrolla en pequeñas secciones de dos compases, con periodos de frases que son negativos y contrastantes se entiende también como pregunta y respuesta. En este semiperiodo la melodía se desarrolla en movimientos armónicos de I – V – I.

Semiperiodo a3 El Semiperiodo “a3” va desde el compás 21 al 26. Toda esta parte

está unida en un sentido dramático, comenzando en el compás 21, en el cual cambia por completo el sentido de la melodía, y empieza una especie de secuencia por compás (no se trata de una secuencia en si, por el cambio intervalico y de las figuras de la sección) que crece su tensión que se desplaza hacia el compás 26 donde culmina la parte y se entrega al siguiente tema, utilizando un grupo de corcheas con una melodía con grados conjuntos. En la primera nota del compás 25 estalla la tensión generada en todo este Semiperiodo. La melodía va como en gran parte del movimiento, por sección de dos compases, en este caso la melodía se extiende hasta la primera parte del primer tiempo de la siguiente sección de los dos compases. Se hace más notorio el bajo, con la utilización de intervalos grande que resaltan las dos voces. La parte termina con una sección de arpeggios en IV grado.

Semiperiodo a4. El Semiperiodo “a4” va desde el compás 27 al 34. Durante toda este tema se sigue la progresión del desarrollo del tema por cada dos compases, exento en los compases 31 y 32, en los que la melodía se divide en un compás. La melodía empieza con movimientos de grados conjuntos, que hacen que cambie el carácter y sentido de todo el Semiperiodo. El bajo ayuda a marcar el final de cada frase, llegando a él por medio de un salto. Hacia el compás 34 se resuelve la sección con una pequeña cadencia de un compás.

Final. El final va desde el compás 35 al 46. El comienzo de esta parte es la re exposición del Periodo principal encontrado en los primeros compases de la primera parte, desarrollando más la melodía hacia V grado. En el compás 40 comienza con un reposo de la melodía en la dominante de la tonalidad, en una negra con puntillo, seguida de un movimiento de semicorcheas que ascienden y siguen con un movimiento típico de Bach, que es una pequeña secuencia que sus tres primeras notas descienden y la última nota es la misma que la primera. Los dos últimos compases son repetidos pero un tono arriba. Este movimiento melódico de repetición de sección genera una tensión conclusiva, y prepara el final

encontrado en los siguientes compases con una progresión de dominante a tónica.

- **CUARTO MOVIMIENTO.**

BOURREE ANGLAISE. El Bourree Anglaise es una danza originalmente francesa, conocida de dos maneras: una de compás binario y la otra de compás ternario. Siendo el compás binario el utilizado en este caso, 2/4. Esta danza comienza similar a la courante que tiene un inicio anacrúsico en dominante que resuelve en el siguiente compás en tónica, lo cual permite generar tensión y un carácter fuerte. Este movimiento se divide en:

Parte A: Semiperiodo a, Periodo a1 y Puente.

Parte A1: Periodo a2, Periodo a3, Periodo a4 y Final.

Tabla 4: esquema de la forma del cuarto movimiento de la Partita: BOURREE ANGLAISE

Parte A			Parte A'			
Semiperiodo a	Periodo a1	Puente	Periodo a2	Periodo a3	Periodo a4	Final
Compases 1 al 6	Compases 7 al 16	Compases 17 al 21	Compases 22 al 34	Compases 35 al 46	Compases 46 al 54	Compases 55 al 70.

Parte A

Semiperiodo a. El Semiperiodo “a” va desde el compás 1 hasta el 6. Este tema comienza anacrúsico, como ya se había mencionado, igual a la courante. En los dos primeros compases, su comienzo marca un carácter fuerte y denso, tipo marcha. Inicia con un salto seguido de la figura que caracteriza el movimiento, dos semicorcheas seguidas de una corchea, y en el compás dos hacen un salto que llega a la dominante. La melodía hace movimiento de bordadura en el bajo en dominante seguido de saltos en las últimas notas de una serie de semicorcheas.

Hacia el final del compás 4 se desarrolla una pequeña secuencia que tiene valor de un tiempo, con el motivo rítmico principal del tema. Cada tiempo la pequeña secuencia va ascendiendo un tono hasta llegar al compás 6 que termina en un sol.

Periodo a1. El Periodo“a1” va desde el compás 7 al 16. El comienzo de este tema, en los primeros 4 compases, la melodía se desarrolla por movimientos en arpeggios rotos de la relativa mayor y su dominante. El compás 7 y 8 se repiten en el compás 9 y 10, toda esta repetición genera el comienzo de una tensión en esta sección, extendida hasta el compás 16. El movimiento melódico encontrado en el último tiempo del compás 12, es preparatorio para el clímax de esta parte encontrado en el Do ubicado en el segundo tiempo del compás 14. A su vez preparatorio para la modulación en el puente hacia Do mayor que es el relativo mayor. Hace unos movimientos constantes de arpeggios ascendentes terminados en saltos grandes que generan tensión.

Puente.El puente va desde el compás 17 al 21. En su comienzo desarrolla la melodía con unos movimientos melódicos de arpeggios sobre la dominante de la nueva tonalidad, en este caso Do mayor, seguido de un movimiento de octava que marca el comienzo de la pequeña coda con la que culmina la primera parte del movimiento.

PARTE A´

Periodo a2. El Periodo “a2” va del compás 22 al 34. Esta parte comienza a diferencia de los demás movimientos de la partita en el relativo mayor. Este tema es el comienzo de la parte más larga de todos los movimientos de la partita, en esta parte se expone el tema del movimiento, por ello es tan extensa. Retoma la parte con un comienzo anacrúsico, seguido de la figura expuesta como el motivo principal del movimiento pero con un movimiento melódico por grados conjuntos. En su comienzo la melodía se desarrolla por cada 4 compases, con una amplia imitación rítmica una de la otra. En su gran parte la melodía se desplaza por movimientos en grados conjuntos y utiliza los saltos entre estos movimientos para

generar tensión en el fragmento. A partir del compás 23 el movimiento melódico lleva a una modulación transitoria, modula al II grado menor, Re menor. Sobre el compás 29 la melodía se desarrolla por movimientos melódicos de arpeggios rotos que lleva su armonía sobre este II grado de I – V – I – V – V – I.

Los dos primeros compases de I - V, son repetidos exacto en los dos compases siguientes. Concluyendo el tema con una cadencia melódica de V – I, en la cual descansa la tensión generada desde los primeros fragmentos del tema con la repetición rítmica de ciertos fragmentos.

Periodo a3. El Periodo“a3” va desde el compás 35 hasta el segundo tiempo del compás 46. Este Periodo comienza en la última semicorchea del compás 34. Dándole un comienzo anacrúsico al Periodo. Las figuras utilizadas en el comienzo de este fragmento son la misma de los dos primeros compases de la parte A'. Pero en este caso la melodía se expone en escalas en una octava los dos primeros y los dos siguientes un tono arriba y similar el movimiento melódico de estos dos primeros compases. Hacia el compás 39 se llega al punto más tenso del Periodo, gracias a la repetición de secciones, la melodía continua con unos movimientos melódicos por grados conjuntos pero esta vez comienza desde el registro alto del saxofón y se desplaza descendiendo en semicorcheas continuas, hasta el compás 43 donde la melodía se prepara para la conclusión del tema encontrado en el compás 46. La melodía en esa sección utiliza una mezcla de intervalos pequeños y grandes todos conclusivos y descendentes.

Periodo a4. El Periodo“a4” va desde el último tiempo del compás 46 hasta el primer tiempo del compás 54. El desarrollo melódico en este Periodo cambia el estilo contrapuntístico de Bach se resalta, movimiento melódico de varias voces, la melodía se desarrolla partiendo desde la mitad del compás 46, por cada 4 tiempos, la melodía se mueve por cada tiempo, como pregunta y respuesta. El compás 51, con la anacrusa del último tiempo del compás 50, comienza una

sección en la cual Bach utiliza el cromatismo en la melodía mezclándolo con sensaciones armónicas, las cuales se convierten en disonancias que van hacia la dominante. De cada tres notas del cromatismo salta un tritono abajo dos veces, este movimiento melódico agrega un gran componente de tensión; y remata toda esta sección con una escala que termina con una pequeña cadencia en dominante, que prepara para la reexposición del tema encontrado en la Represa.

Final. El final va desde el compás 55 al 70. Este tema comienza en la mitad del último tiempo del compás 54. De tal forma para poder lograr la reexposición, del Periodo A que se genera en esta parte, llega hasta el compás 58 donde cambia el motivo melódico. A diferencia de la primera parte, la armonía va hacia la tónica que luego pasa a una sección conclusiva que va en dominante. A partir del compás 61 comienza la frase conclusiva de la obra y del movimiento, la melodía se mueve por fragmentos de escalas, con movimientos arpegiados y la nueva aparición del cromatismo, unido con saltos melódicos grandes que van de dominante a tónica de la tonalidad original del movimiento.

3.1.2 Recomendaciones

En esta obra encontramos la constante utilización de semicorcheas para el desarrollo de la melodía principal como lo presenta el primer movimiento la Allemande. La ejecución de estas frases tienen características complicadas en especial por la poca oportunidad para respirar con la que se cuenta y por la velocidad constante de las diferentes articulaciones, dinámicas y la amplia variación de su interválica.

La sonoridad de esta obra no es tan profunda ni pesada, es una obra compuesta para flauta y se debe buscar la semejanza interpretativa y formas de ataque de este instrumento el cual posee una sonoridad abierta y cantáble que lleva a una correcta expresión y el carácter de danza.

Esta obra presenta una constante delineación de acordes en una amplia

distribución de las voces, emplea pedales armónicos y también una gran actividad armónica que desarrolla marcadas modulaciones y un uso constante de polifonía. La distribución abierta de las voces se logra gracias al rango del instrumento.

Se realizan intervalos grandes combinados con melodía por grados conjuntos en una constante búsqueda y presencia de polifonía con la utilización de estos movimientos. Así es posible dimensionar la cantidad de frases con las que cuenta este movimiento para dar un adecuado desarrollo a toda la melodía.

En esta obra de estilo *Barroco* se caracterizan los contrastes y la búsqueda del sentido dramático, de esta forma le agrega a la música un mayor contenido emocional incorporando diferentes maneras de articulación y variación de sonoridades, y recurriendo al constante uso de ornamentaciones, principalmente por la ejecución del bajo continuo.

Para el montaje de la obra se recomienda un análisis identificando las diferentes frases con el fin de entender cada una con mayor claridad y poder acomodar mejor los pocos puntos de respiración entre las frases sin dañar el sentido de la melodía. Todo se empieza en una velocidad lenta para no sólo identificar la frase sino desde un comienzo organizar la articulación, el matiz y la intensidad a trabajar en cada frase.

En cada movimiento de la *Partita* encontramos la presencia de grandes intervalos, generalmente saltos mayores de una octava lo cual es un poco delicado de ejecutar en el saxofón. Mantener la uniformidad sonora en las dos octavas se convierte en uno de los principales aspectos técnicos a tener en cuenta.

Se recomienda el estudio de intervalos grandes mayores de una octava, llevándolos en un tiempo progresivo de lento a rápido para lograr una mayor respuesta de la sonoridad. Ejemplo:

Figura 33: Ejercicio con Intervalos de novena.



Figura 34: Ejercicio con Intervalos de onceava:



Una de las cosas complejas de la interpretación de esta música, es la poca oportunidad para respirar, así como la presencia constante de frases largas y complicadas. Se recomienda el estudio de notas largas controlando la duración de la misma y buscando un progreso de tiempo por semanas o en su lugar, medir la capacidad de hacer frases largas contabilizando la duración de dichas frases y el progreso en la emisión del sonido largo. De esta manera se mantienen las cualidades de las notas por la variación de la presión del aire.

También se recomienda la identificación y el análisis de los diferentes caracteres definidos de cada danza pues, la velocidad, el carácter, el fraseo, el ritmo y formas de articulación varían en cada una de ellas y son fundamentales en el desarrollo de toda la Partita.

3.2 IMPROVISATION ET CAPRICE

Esta obra fue escrita por Eugene Bozza (1905 – 1991). En ella encontramos dos movimientos con grandes contrastes, el primero la improvisación muy libre y algo sereno y el segundo el Caprice con gran virtuosismo y alta exigencia técnica por su gran velocidad.

3.2.1 Eugene Bozza (Niza, abril 4 1905 –Valenciaennes, septiembre de 1991).

Compositor, director de orquesta y violinista francés que realizó sus estudios en el conservatorio de París en donde estudió con Busser y Rabaud, fue un estudiante sobresaliente. Nació en Niza el 4 de abril de 1905, Su padre era italiano y su madre Francesa.

A la edad de 19 se ganó el premio de violín del conservatorio de París. Y en ese mismo año presentó sus dotes de compositor con su primera obra con el título de *Nocturne pour le lac du Bourget* para violín y piano. Bozza renunció a su carrera de violinista para dedicarse de lleno a la composición. En 1934 su lírica fantasía *La Légende de Roukmani* le valió el Premio de Roma el *Prix de Rome*.

Durante los siguientes 5 años se trasladó a vivir a Roma. En este periodo, Bozza abordó obras importantes como "introduzione et toccata" para piano y orquesta y sobre todo "Les Psaumes" para coros, orquesta, órgano y fanfarria (1938).

Fue director de la orquesta de la ópera _ comique desde 1939 hasta 1948, en 1951 se trasladó para Valenciennes donde aceptó el cargo de director de la *Ecole Nationale de Musique* hasta su jubilación en 1975. Bozza murió en septiembre de 1991. De 1950 hasta 1991 Bozza compuso la gran parte de sus obras.

Bozza fue conocido principalmente por su música de cámara y además por haber compuesto obras para casi todos los instrumentos de viento y los instrumentos de cuerda. Entre sus obras más importantes se destacan cinco sinfonías, óperas, ballets y varias piezas para conjunto de metales.

En parte de sus obras para viento encontramos grandes exigencias para los instrumentistas tanto de habilidades técnicas y grandes estilos expresivos y melódicos, es una gran exploración de los recursos de cada instrumento al que le compuso, dichas cualidades típicas de la música de cámara francesa del siglo XX.

Una de sus obras importantes compuesta para saxofón es la Aria en 1936.

3.2.2 Análisis formal

- **Primer movimiento:**

Improvisation. Este movimiento posee una forma ternaria ya que la última parte es la repetición de la primera. En este movimiento se puede apreciar que existe una melodía no fragmentada, que la pieza presenta un punto climático, su inicio y final son afirmativos, es decir, que poseen un carácter tético e inicia en tónica.

El tema está dividido en:

Semiperiodo A, Puente, Periodo B y Semiperiodo A1.

Tabla 5: esquema de la forma del primer movimiento: La Improvisation.

Semiperiodo A	Puente	Periodo B	Semiperiodo A1
Compases 1 al 5	Compases 6 y 7.	Compases 8 al 19.	Compases 20 al 26

Semiperiodo A. El Periodo "A" va desde el compás 1 al 5; su tonalidad es G# menor, esta parte en sus primeros 4 compases esta en 3/4 y culmina la Periodo "A" con un cambio de medida a 4/4 en el 5 compás. La melodía en el primer compás inicia en el V grado seguida de un quintillo que va en movimiento diatónico descendente hacia la octava de la nota del comienzo que es seguida de la 7, para llegar al segundo compas iniciando con el II grado resolviendo a la tónica. Luego encontramos unos grandes movimientos melódicos que llevan al compás 3 donde se repite la estructura rítmica y el comienzo del compás 2; en gran parte de la estructura melodía de estos compases se juega con el intervalo de 4. Hacia el compás 4, se repite el motivo del primer compas pero una octava arriba y culmina la Periodo "A" en el compás 5 con la repetición del motivo rítmico de los compás 2 y 3 con una melodía diatónico descendente y un cambio de

medida a 4/4, la cual en el último tiempo hace un retardando, marcando el final de esa frase y llegando a la siguiente parte que es el puente.

Puente. El puente está conformado por los compases 6 y 7 vuelve al tiempo del comienzo y a la medida $\frac{3}{4}$. En la melodía se encuentra una variación de la frase encontrada en el compás 2 y 3 con la presencia de cromatismos. Se genera una preparación o ensamble que lleva a la parte B, con los dos últimos tiempos del compás 7 que son retardando. Estos dos retardos encontrados, tanto en el final del compás 5 y el final del 7, marcan el carácter de improvisación que proyecta la obra.

Periodo B. El Periodo "B" va desde el compás 8 al 19. Vuelve al tiempo del comienzo y cambia su medida a 4/4. Inicia en la tercera del I grado, descendiendo melódicamente en segunda inversión del I grado y culminando el compás con una melodía en la cual se resalta el intervalo de 4. En el compás 9 cambia a la medida del comienzo que es $\frac{3}{4}$ además encontramos la utilización del mismo motivo rítmico del compás 2 y 3 y nuevamente la utilización del intervalo de 4 en su melodía. En los dos primeros compases de la Periodo "B" nos presentan un carácter calmado y muy recitativo, como expresando la tranquilidad del mar. Para seguir en el compás 10 con una variación de su carácter llegando al IV grado y con un movimiento melódico ascendente que lleva al compás 11 que empieza en la quinta de la tonalidad haciendo unos movimientos melódicos descendentes. En el compás 12 y 13 encontramos la misma estructura rítmica de los compases 2 y 3. Entre el compás 8 y 13 encontramos pequeñas preguntas y respuesta que llevan y son preparatorias, para el clímax encontrado en el primer tiempo del compás 14 en la nota de Re#. Seguido de un nuevecillo descendente que calma el fuerte carácter del clímax llegando al compás 15 en la parte baja del registro del saxofón ayudando al carácter a la tranquilidad encontrada entre los compases 15 al 19. En donde se encuentran una serie de frases cortas que marcan el carácter sereno

que entregan y llegan al semiperiodo "A1".

Semiperiodo A1. El semiperiodo "A1" va del compás 20 al 26. Es una repetición exacta del tema A, con una estructura adicional de dos compases que termina en el grado. Esta terminación inestable es para unir el primer movimiento con el segundo. Se encuentra un cambio de dinámica, en la Semiperiodo A la dinámica es *p*, en esta parte la dinámica es *pp*.

- **Segundo movimiento:**

Caprice. El término "Caprice" viene del término "Capricci" las cuales eran unas danzas italianas que se improvisaban y poseen formas libres, en las cuales se presentan los temas pero no se desarrollan.

Esta en tonalidad de Mi menor, la forma es libre por secciones, se resalta la utilización de cromatismo en gran parte del tema. En el compás 27 hay una re-exposición del primer motivo, pero solo el primer compás que suena como coda. Este movimiento posee una rítmica más estable que el primer movimiento, la figura encontrada casi siempre durante el movimiento es el seisillo con silencio dentro de las figuras. La melodía principal se encuentra en la primera nota de cada seisillo.

En general su estructura melódica está basada en movimientos por arpeggios de triadas lejanas: Mi menor, Do mayor, Sol# menor, Mi menor y Sol mayor.

El tema está dividido en Semiperiodo A, Periodo A1, Semiperiodo B, Semiperiodo C, Semiperiodo D y Semiperiodo A2.

Tabla 6: esquema de la forma del segundo movimiento: Caprice.

Semiperiodo A	Periodo A1	Semiperiodo B	Semiperiodo C	Semiperiodo D	Semiperiodo A2
compases 1 al 4	compases 5 al 14	compases 15, 16, 17	compases 18, 19 y 20	compás 21 al 26	compás 27 al 30

Semiperiodo A. El Semiperiodo “A” va del compás 1 al 4. Encontramos el motivo principal en el cual su melodía hace movimientos cromáticos en el cual la primera nota de cada tres conforman la melodía principal, este motivo se repite dos compases y después la melodía sube por arpegio roto de Mi menor, desde el Mi de la primer octava del saxofón hasta el Mi de la tercera octava y baja por escala cromática hasta el Mi de la primera octava del saxofón y repitiendo el motivo principal seguido de un cromatismo.

Periodo A1. El periodo “A1” va del compás 5 al 14. Empieza con el motivo principal del movimiento pero una octava arriba, luego se repite el cromatismo encontrado en la finalización del Semiperiodo “A”, también una octava arriba. Después encontramos una secuencia de acorde roto por triadas de C – G# - Em – G – Bb – G# - E. luego la melodía asciende con una secuencia de arpegios rotos de acordes disminuidos hasta la mitad del compás 11 donde desciende cromáticamente hasta la mitad del compás 12, luego asciende una octava cromáticamente y repite desde la mitad del compás 12, pero una octava arriba para culminar la parte en un arpegio roto descendiente de Db mayor.

Semiperiodo B. El Semiperiodo “B” está conformada por los compases 15, 16, 17. En el compás 15 aparecen unos movimientos arpegiados. En el compás 16 la melodía desciende en una especie de arpegios con bordaduras seguido de movimiento arpegiado de “B” mayor descendiente y ascendente luego en el

compás 17 dos triadas con bordadura G – E.

Semiperiodo C. El Semiperiodo “C” está conformada por los compases 18, 19 y 20. Al comienzo de este parte se cambia la medida a $\frac{3}{4}$, la melodía comienza con un salto ascendente de octava seguido de movimientos arpegiados, comenzando cada arpegio con un salto grande ascendente. El primer compas con movimientos de triadas lejanas, los siguientes compases con movimiento armónico cromático.

Semiperiodo D. El Semiperiodo “D” va del compás 21 al 26. Empieza con un cambio de medida a $\frac{4}{4}$ con una melodía cromática: G# - G- G# - G. luego asciende para llegar al clímax del movimiento encontrado en el compás 22 prolongado del primer al tercer tiempo del compás. Seguido de un movimiento arpegiado descendente de A – C#. En el compás 23 hay un nuevo cambio de medida a $\frac{3}{4}$ donde continúa la secuencia de arpegios descendente y el compás 24 una secuencia de arpegios rotos de Bm, seguido de un cromatismo en todo el compás 25 pasando al compás 26 con un cambio de medida a $\frac{2}{4}$ que prepara para la coda.

Semiperiodo A2. El Semiperiodo “A2” va del compás 27 al 30. Comienza con un nuevo cambio de medida a $\frac{4}{4}$ seguido de la repetición exacta del primer compas del movimiento, luego la melodía asciende por un movimiento de grados conjuntos hasta el V grado en la segunda octava de la tonalidad “Em”, en el penúltimo compas desciende en triadas con bordadura y culmina el compás y la obra con un arpegio de dos octavas de la tónica.

3.2.3 Recomendaciones.

En esta obra encontramos dos movimientos de grandes contrastes, uno muy cantáble y el otro con un gran reto técnico por su gran velocidad.

En el primer movimiento encontramos fragmentos muy cantáble y con grandes matices en combinación con frases rápidas. Como su nombre lo dice es una

improvisación, es así que, en la edición de esta obra de “A Paris, chez Alphonse Leduc, Editions Musicales” el carácter se indica a su comienzo. Por ello se necesita pensar formas diferentes de interpretación de las frases y desarrollar la melodía con un carácter muy suelto, calmado para enfatizar todo el tiempo en la libertad que lleva la improvisación. La obra está en un tiempo lento Moderato las frases son largas lo que dificulta la interpretación y una sonoridad clara y agradable.

Se invita a un estudio progresivo de las frases, analizando el carácter, sentido y las oportunidades de respirar con la que se cuenta y definir las articulaciones de cada una para proceder progresivamente uniendo frase por frase. De esta manera, podemos relacionar las diferentes sonoridades y caracteres que se encuentran en la combinación de las frases.

En el segundo movimiento encontramos una gran exigencia de la velocidad, pues todo el movimiento la melodía se desarrolla rítmicamente con la utilización de un seisillo de semicorchea, el cual se toca a una velocidad de 115 negra aproximadamente.

Además, se experimenta la variación constante de la sonoridad haciendo cambios repentinos de matices entre las frases. Se recomienda el estudio de estas frases por separado para poder entender y lograr una adecuada selección de matiz.

Dentro del montaje de este movimiento se experimentó comenzando en una velocidad muy lenta de 40 negra, para identificar las frases, acomodando articulaciones y digitaciones alternas en una búsqueda de movimientos con mayor comodidad, generalmente se usa el *suplido* de Do medio y el de Fa # por la presencia de pasajes con la utilización constante del cromatismo. Luego de lograr entender la frase se procede al aumento de velocidad, para lograr una mejor progresión aumentando de a 5 puntos en el metrónomo cada día que se estudie. De igual manera al lograr una velocidad mayor de 80 negra hacer el aumento diario, partiendo de los 80 hasta el punto donde se tenga aun con claridad

buscando cada día el 115 o mayor de este.

Otra cosa que nos sirve para afianzar cada movimiento interválico, es remplazar los seisillos de semicorchea por corchea con puntillo semicorchea y viceversa, de tal forma que en la corchea con puntillo se reposa para entender la sonoridad y en la segunda nota se hace con la mayor velocidad posible para afianzar y ganar respuesta para los diferentes intervalos presentados,asimismo, para que el sentido sonoro del cerebro se acostumbre a los cambios y se logre mayor fluidez. De igual manera se puede jugar con la rítmica del movimiento buscando no sólo hacer este cambio anteriormente mencionado sino también con otras figuras rítmicas de tal forma para poder afianzar la interválica presentada y lograr una soltura en la interpretativa de todas las sesiones y así llegar a una velocidad adecuada.
Ejemplo

Figura 35: Ejercicios recomendado para el estudio del Caprice.



3.3 SUITE N. 1 PARA CELLO

Las suites para cello fueron escritas por escrita por **JOHANN SEBASTIAN BACH** (Eisenach, Turingia, 21 de marzo de 1685 – Leipzig, 28 de julio de 1750).

Partitura citada 11.10.2011:

<http://65.55.237.75/att/GetAttachment.aspx?file=f865dace-0c68-4611-9950-f438b6a>

Las suites se consideran que han sido las obras más importantes escritas para el cello.

El término suite se le daba a cualquier conjunto ordenado de piezas instrumentales que conforman una misma sección u obra. En el barroco, hacia la época de 1750, lo definieron como “la suite barroca” el cual se convirtió en un género instrumental que consistía en varias piezas individuales en la misma tonalidad, las cuales se basan en las formas pre-existentes y estilos de baile de la época del Barroco.

3.3.1 Análisis formal.

La suite N. 1 para cello está conformada por seis danzas populares del periodo Barroco, llamadas: Preludio, Allemande, Courante, Sarabande, Minuetto 1 y 2 y Guigue. Cada danza posee un carácter y ritmo diferente, pero comparte la forma bipartita, también entendida como forma Binaria o tipo suite, la cual está dividida en dos partes, parte A y parte A', dichas partes se repiten exento el preludio porque fue usado como una introducción a la Suite; con este orden permite dar el sentido dramático de contraposición, típico del Barroco.

La intención principal del orden de las danzas, es darle un aire contrastante lento rápido (allemande – courante), y al mismo tiempo, estrechar un lazo cíclico, lo que produce movimientos de danza contrario unido por una misma sustancia melódico-armónica. En otras palabras su intención fue producir coherencia entre distintas formas de expresión predeterminadas rítmicamente.

La suite posee una estructura binaria sus dos partes se repiten lo que permite conservar la simetría de la forma. Su armonía va de tónica a dominante en la primera parte y de dominante a tónica en la segunda. Las danzas no presentan ninguna modificación a este patrón. Además presentan cerca del final una pequeña cadencia de la primera parte que va generalmente a la relativa menor o

hacia alguna tonalidad vecina, lo mismo se presenta en la segunda parte pero la cadencia es en un tono menor. Todo este movimiento le permite ampliar la armonía.

En las danzas de la suite el primer motivo rítmico de cada movimiento, es copiado en la segunda parte. Que no se trata principalmente de una re exposición, sino de un esquema fragmentario que, aunque presenta diversas ideas temáticas, no es más importante que la progresión armónica.

La suite originalmente está escrita en la tonalidad de sol Mayor para el cello. La transcripción trabajada en este proyecto se encuentra en la tonalidad de Fa mayor para el saxofón alto, medio tono arriba de la original de Cello. El cambio de tono, se debe al registro del saxofón, ya que su registro no alcanza el Do de la primera octava, que hace parte de la melodía del preludio, en el tono original del cello.

- **PRIMER MOVIMIENTO**

PRELUDE. En sus inicios el preludio empezó a usarse en la suite Barroca como una pieza destinada a ser una introducción. Y siendo especialmente una pieza destinada a ser interpretada por un instrumento solista. El Prelude se cuenta entre las primeras piezas de música instrumental autónoma. Fue empleada primeramente por Louis Couperin (Francia 1626 – 1661) quien utilizó un estilo completamente libre en su ritmo, por lo cual lo escribió sin los valores convencionales de las notas. El preludio de la suite 1 también posee esta cualidad de una libre interpretación, permitiendo libre utilización de rudimentos y diversas ornamentaciones, las cuales en el Barroco eran agregadas por el intérprete basándose en el estilo utilizado en esa época.

El preludio suele ser el movimiento más substancial de la suite, ya que establece la tonalidad, textura y el carácter de las danzas subsecuentes. Se encuentra escrito en la medida de 4/4, presenta dos partes sin repetición, es el único

movimiento de la suite que no repite sus partes. Lo cual lo convierte en el movimiento más corto de la suite.

Este movimiento se divide en:

Parte A: Semiperiodo a, Semiperiodo a1, Semiperiodo a2 y Puente.

Parte A1: Semiperiodo a3, Periodo a4, final.

Tabla 7: esquema de la forma del primer movimiento de la Suite: Prelude.

Parte A				Parte A´		
Semiperiodo a	Semiperiodo a1	Semiperiodo a2	Puente	Semiperiodo a3	Periodo a4	final
Compases 1 al 7	Compases 8 al 14	Compases 15 al 19	Compases 20,21 y 22	Compases 22 al 28	Compases 29 al 38	Compases 39 al 42

Parte A

Semiperiodo a. El Semiperiodo “a” va desde el compás 1 hasta el 7. En gran parte del preludio se hace una exposición melódica de arpeggios, con el cual se desarrolla la armonía. En el comienzo, los arpeggios se desarrollan partiendo de un pedal armónico en la tónica. Los dos primeros tiempos de cada compás son imitados en los dos últimos tiempos del mismo compás desde el comienzo hasta el compás 4. El pedal se mantiene hasta el primer tiempo del compás 5. En toda esta sección es notorio el uso de polifonía siendo más perceptible por el rango del instrumento y la distribución más abierta de las voces. En los primeros cuatro compases se desarrolla la melodía con un movimiento armónico por compás de I, IV, VII y I, haciendo inversión de los acordes para brindarle un mayor sentido al bajo. Hacia el segundo tiempo del compás 5 la melodía rompe el desarrollo por arpeggios y se mueve por grados conjuntos, uniéndose todo a una sola melodía. Se alternan secciones contrastantes al primer motivo del arpeggio que funciona enlazando partes y conducen el movimiento armónico y las modulaciones de manera “sencilla”, por así decirlo, con el uso de las escalas. El compás 6 en su comienzo presenta un salto de tritono haciendo alusión al V del V seguidamente una especie de bordaduras sobre el V grado, permitiendo y preparando una modulación transitoria hacia el VI grado con el que comienza la siguiente parte.

Semiperiodo a1. El Semiperiodo “a1” va desde el compás 8 hasta el 14. El comienzo de este tema es el motivo principal del primer compás pero en VI grado.

En el siguiente compás el movimiento melódico se lleva por fragmento de escalas sobre el V del V grado. En el compás 10 la armonía vuelve al V grado comenzando con la finalización de una escala que venía del compás anterior, seguido de un salto de octava y unos movimientos arpegiados. En los compases 11, 12, 13 y 14 la progresión armónica por el movimiento de arpegios permite la modulación transitoria VI grado mayor seguido del V7 y en el compás 13 dando paso a su vez al V del VI menor y VI. Se presenta una relación como pregunta y respuesta, la armonía se altera por cada compás permitiendo ampliar más esta sensación, generando en la pregunta disonancia que crea tensión y la respuesta muy consonante. La melodía se expone por movimientos de arpegios y bordaduras, con notas pedal que llevan a producir más la sensación de tensión.

Semiperiodo a2. El Semiperiodo “a2” va desde el compás 15 hasta el 19. La melodía retoma el motivo principal el desarrollo por arpegios presenta nuevamente la utilización de polifonía. En el compás 15 el motivo comienza con un pedal en Mi, seguido de una especie de bordadura sobre el V grado, para seguir en el siguiente compás con pedal en Fa que se mantiene hasta el final de este tema, este compás el arpegio se abre sobre la 7 menor del I grado, el siguiente compás la exposición es parecida a la del compás 15 y en el compás 18 se abre el arpegio haciendo alusión al motivo principal. Generando gran tensión esta sección ayudada del matiz que comienza en un piano en el compás 15 e inicia un crescendo que llega a forte en el compás 19 en el cual su desarrollo melódico se encuentra por arpegios, luego la armonía vuelve a la tónica inicial del movimiento y rompe el movimiento arpegiado en los últimos tiempos del compás 19, culminando la parte con un fragmento de escala que llega al “Si” bajo que es el pedal con el que comienza la siguiente parte.

Puente. El puente está conformado por los compases 20, 21 y la mitad del 22. En toda esta sección la melodía retoma el motivo principal del movimiento melódico por arpegios, pero en este caso la melodía se extiende más en el registro

permitiendo mayor presencia de la polifonía. La armonía se desarrolla sobre el V del V y sobre el V grado. Hay la presencia de un pedal en Si y hacia el final de la parte en Sib. Toda la sensación del pedal y el carácter tenso de la parte anterior define el final de la parte A encontrado en el compás 21.

PARTE A´

Semiperiodo a3. El Semiperiodo “a3” va desde la mitad del compás 22 hasta el 28. Esta parte comienza como la forma tradicional de la suite, que es la segunda parte en V grado. En esta sección la polifonía no está tan presente como en el primer movimiento, el movimiento melódico comienza un desarrollo por fragmento de escalas y al final de la frase utiliza unos pequeños arpeggios, esto se repite ascendentemente dos veces y va desde el registro bajo haciendo una octava por cada fragmento de escala. Hacia el compás 24 la melodía hace un movimiento por grados conjuntos, como especies de bordaduras con notas extrañas a la armonía, pero manteniendo el V grado creando una unión de frase en estos primeros compases. En el compás 25 la melodía se presenta por movimiento de arpeggios sobre el V y el I grado hasta la mitad del compás 26, donde pasa a la misma utilización de bordadura encontrada anteriormente pero una tercera menor abajo. La melodía se desplaza hacia el V del V por movimiento de arpeggio, que culminan con una escala completa del V grado con la 7 mayor.

Semiperiodo a4. El Semiperiodo “a4” va desde el compás 29 hasta el 38. En los compases 29 y 30, hace presencia una serie de escalas en Fa mayor que comienza en el IV grado y descienden una octava, este movimiento se repite tres veces cada vez un tono por debajo. Convirtiendo la nota final de cada escala como la nota pedal que desciende por grados conjuntos, hacia el II grado donde empieza una sección que se extiende hasta el compás 38 con gran presencia polifónica manteniendo una nota pedal hasta el compás 37. La melodía hace pequeños saltos melódicos y se desarrolla en la segunda octava, además repite secciones y hace una pequeña secuencia melódica, encontrada cada dos tiempos en los

compases 35 y 36. Su movimiento melódico es de una segunda mayor que luego vuelve a la nota de inicio y desciende una tercera.

Todo este tema se caracteriza por la utilización de un pedal, pero esta vez, no en el registro bajo. La nueva utilización de polifonía, esta vez solo con dos voces, una de ellas el pedal que se encuentra en el Sol de la segunda octava. Y la otra una melodía, que va por movimientos ascendentes de grados conjuntos e intervalos pequeños, siguiendo la sensación como una escala.

En el compás 37 comienza la frase conclusiva del preludio, su movimiento melódico cambia el pedal que traía, a Do. La melodía asciende por cromatismo hasta el Fa de la tercera octava.

Final. El Final va desde el compás 39 al 42. Este tema es el final del preludio. En su comienzo está el clímax, ubicado en el Fa de la tercera octava, es la primera nota del compás 39. En el cual se inicia un movimiento por arpeggios con una progresión armónica que va del I, V sus 4, V 7, que concluye en la tónica Fa. El movimiento intervalico de los arpeggios es similar al comienzo pero invertido. Y concluye el Preludio con una nota larga conclusiva en Fa de la tercera octava.

- **SEGUNDO MOVIMIENTO**

ALLEMANDA.

Este tema se divide en:

Parte A: Semiperiodo a, Periodo a, Puente.

Parte A': Semiperiodo a2, Semiperiodo a3, Final.

Tabla 8: esquema de la forma del segundo movimiento de la suite: Allemande.

Parte A			Parte A'		
Semiperiodo a	Periodo a1	Puente	Semiperiodo a2	Semiperiodo a3	Final
Compases 1 al 6	Compases 7 al 14	Compases 15 y 16	Compases 17 al 22	Compases 22 al 24	Compases 24 al 32

PARTE A

Semiperiodo a. El Semiperiodo “a” va desde el compás 1 hasta la mitad del 6. El comienzo de este tema es Anacrúsico y comienza en La de segunda octava, que es la tercera de la tónica y es seguida de una apoyatura doble que llega a la misma nota. La estructura rítmica de gran parte del semiperiodo es un grupo de semicorcheas interrumpidas en ocasiones por corcheas. Su desarrollo melódico va por grados conjuntos con la utilización de escalas y pequeños saltos. La melodía se desarrolla en pequeñas frases de 4 tiempos. Hacia el compás 4 la melodía se mueve por arpeggio conclusivo descendente en I grado, seguido de un salto de una onceava. En el compás 5 la melodía continúa su movimiento por grados conjuntos, culminado en un trino la frase sobre la dominante del VI grado, seguido de un fragmento de escala que llega a un arpeggio descendente en VI grado, que es la conclusión del tema.

Periodo a1. El Periodo “a1” va desde el compás 7 hasta el 14. La melodía comienza con movimiento de arpeggios y fragmentos por grados conjuntos en el V del V. En el compás 8 la melodía vuelve al V grado, la melodía continúa el mismo desarrollo de pequeñas frases por compás. El compás 9 inicia con un movimiento descendente de arpeggio en posición abierta. Aparecen en la melodía saltos de tercera seguidos de un fragmento de escala que ayuda a modular al V del V en el siguiente compás en donde se repite el motivo del anterior compás, este

movimiento melódico genera una tensión grande en el tema que sirve para preparar el clímax de la parte, encontrado en el compás 13. El compás 11 y 12 poseen la misma estructura rítmica pero en el compás 12 una quinta abajo. La melodía comienza con un trino en una corchea con puntillo seguido de unos fragmentos de escala que culmina con pequeños salto, este segmento termina en el registro bajo de donde parte una escala de dos octavas seguido de dos saltos de quinta justa descendente y otro de séptima menor ascendente que llega al clímax encontrado en el Fa de la tercera octava que es precedido de un bajo en el Do en la segunda octava, y vuelve a la nota del clímax y va hacia la dominante en un arpegio que desciende una octava.

Puente. El puente está conformado por los compases 15 y 16, en el desarrolla la melodía por fragmentos de escalas y en el ultimo un arpegio que asciende dos octavas y vuelve y se devuelve al comienzo culminando la parte en V grado.

PARTE A´

Semiperiodo a2. El Semiperiodo “a2” va desde el compás 17 hasta el primer tiempo del compás 22. Su comienzo se retoma el primer motivo del movimiento, pero en dominante; Como es tradicional de las danzas de la Suite. La melodía continua su exposición por compás, combina tanto los fragmento de escalas de cuatro notas y los arpegios pequeños. En el compás 19 aparecen dos corcheas en un movimiento descendente que sigue de un salto de octava y se devuelve una décima abajo. Estos saltos los utiliza en la melodía para nutrir la polifonía presentada y para darle tensión al tema. La melodía mezcla fragmentos de movimiento por grados conjuntos y grandes saltos que nutren toda la tensión creada en esta sección. Culmina el tema con una apoyatura doble, que salta más de una octava. La armonía en este movimiento va de dominante, hacia el VII y V del II grado. La intervalica de la melodía usada en esta sección es más amplia que la primera se presenta grandes saltos.

Semiperiodo a3.El Semiperiodo “a3” va desde el compás 22 hasta el primer tiempo del compás 24. Este tema sirve de puente para la sección final del movimiento. Ya que todo el tema es una frase completa, que expresa tranquilidad e impulso para la sección conclusiva. La melodía comienza en anacrusa descendente por grados conjuntos, calmando el carácter tenso que se creó en el tema anterior. La armonía se desarrolla en la VII dominante del II grado.

Final. El Final va desde el compás 24 hasta el 32. En el comienzo la melodía retoma la armonía al Fa mayor, la tónica. Como todos los temas de esta parte, tiene un comienzo anacrúsico. La melodía se desarrolla por notas como bordaduras, partiendo de la tercera de la tonalidad, y culmina el compás presentando un fragmento de escala descendente que termina en tónica de donde parte una inversión de 6/4 del IV grado que va hasta el registro alto donde cambia el desarrollo melódico y presenta fragmentos de escalas. En el compás 26 presenta una sección conclusiva de frase que es un arpeggio abierto descendente, el cual se repite igual en el comienzo de los siguientes tres compases pero cada vez una segunda mayor abajo. Seguido hay un movimiento de escala que vuelven a concluir en el arpeggio abierto, convirtiendo las frases del compás 26, 27 y 28, en pequeñas preguntas, exponiendo como la respuesta en la última frase encontrada entre el compás 28 y 29. La cual utiliza a su comienzo fragmentos de escalas que concluyen con un arpeggio que asciende, desciende y resuelve hacia arriba con una apoyatura doble. En la siguiente sección que comienza en el último tiempo del compás 29 se exponen la melodía con unos movimientos de inversión de arpeggio que van del V - V al V y culminan en el último compás en tónica.

- **TERCER MOVIMIENTO.**

COURANTE.

Este tema se divide en:

Parte A: Periodo a, Semiperiodo a1 y Puente.

Parte A1: Periodo a2, Periodo a3.

Tabla 9: Esquema de la forma del tercer movimiento de la Suite: Courante

Parte A			Parte A'	
Periodo a	Semiperiodo a1	Puente	Periodo a2	Periodo a3
Compases 1 al 8	Compases 8 al 13	Compases 14 y 18	Compases 19 al 28	Compases 28 al 35

PARTE A

Periodo a. El Periodo“a” va desde el compás 1 hasta la mitad del compás 8. Su comienzo es anacrúsico, lo cual ayuda a generar su carácter presuroso, saltado y agitado del movimiento. La primera nota se repite para comenzar el primer compás seguido de un arpegio descendente hasta el Fa de la primera octava. Este movimiento se hace en corcheas como saltadas, de ahí se desprende la siguiente frase, que crea carácter de la segunda melodía de la polifonía usada. Esta segunda frase posee un movimiento de semicorcheas por grados conjuntos en la tercera octava. Luego se repite la intención interválica del primer motivo. Esta vez con mayor presencia de arpegios en corcheas saltadas que se extienden hasta el registro bajo del instrumento. En la mitad del compás 3 comienza una frase impulsiva, una escala en dominante que asciende hasta la tercera octava donde comienza una frase muy común del estilo Bach, un intervalo de segunda que desciende y se devuelve a la nota inicial y luego baja una tercera. Esto se repite dos veces y luego concluye con un salto de séptima y luego el siguiente compás se repite lo mismo pero un tono abajo. Este tipo de secciones ayudan a crear expectativa, son preparatorias para un clímax o una sección muy tensa. Un movimiento arpegiado que culmina con un trino que resuelve a tónica en la segunda octava, precede este movimiento denso por la repetición.

Semiperiodo a1. El Semiperiodo “a1” va desde la última mitad del compás 8 hasta el compás 13. En su comienzo se presenta un movimiento descendente de una escala y un salto de novena hacia arriba, seguido de un arpeggio descendente de corcheas, similar al motivo principal. Presentando su armonía con dominantes secundarias, la utilización del V - V y V, llevan a la melodía a generar gran tensión. En el siguiente compás un movimiento de tres notas precedías de un salto, enriquecen lo presuroso e impaciente del carácter del movimiento. En el compás 10, la melodía hace un salto de doceava seguido de trino y unos pequeños saltos. En los compases 11 y 12 reaparece la figura característica de Bach, esta vez una cuarta por debajo de la del compases 5 y 6. Todo este tema la armonía modula a la dominante. La melodía llega al compás 13 con un salto de octava, que es precedida de una exposición de la escala de la dominante pero con la séptima mayor, esto es la forma de exponer las dominantes secundarias.

Puente. El puente va desde el compás 14 al 18 la melodía se caracteriza por la presencia de un especie de pedal de tres semicorcheas, que es precedido en su cuarta nota por una escala de DO, que va desde la segunda octava hasta el Do de la tercera octava, cada vez que asciende va creciendo la intensidad de su carácter y el volumen. Ya en los siguientes compases la melodía desciende en el V del V y resuelve al V con el que culmina la parte del movimiento. Su interválica, combina fragmentos grandes de escalas que culminan en un salto.

PARTE A´

Periodo a2. El Periodo “a2” va desde el compás 19 hasta la mitad del compás 28. En su comienzo expone el tema en dominante, como es característico de las danzas de la Suite. El tema lo retoma con el sentido intervalico del comienzo, pero con la exposición de los arpeggios cerrados, lo que genera una tranquilidad y a la vez es el punto de partida de toda esta sección que va preparando el clímax que se encuentra en el compás 26. En el compás 21, invierte el sentido la melodía con

un movimiento de semicorcheas por grados conjuntos que resuelven en una exposición de arpegios en corcheas saltadas características del movimiento. Los dos primeros motivos se exponen en dominante que van a la tónica del movimiento que es Fa, en el compás 23 la melodía lleva la armonía a la dominante del VI grado menor al cual modula transitoriamente hasta el final del Periodo. Desde la mitad del compás 24 comienza la frase que llega al clímax, lo ayuda con la frase característica de Bach, pero en este caso usa un intervalo de segunda que asciende y se devuelve a la nota inicial y luego sube una tercera, esto lo repite durante dos tiempos, en el siguiente tiempo repite la figura pero descendente y llega al clímax en el compás 26 con un salto de tritono que permite el carácter denso del clímax. Luego la melodía desciende y resuelve el clímax, se ayuda con movimientos por grados conjuntos seguidos de presentación de arpegios abiertos y culmina el tema con un trino que desciende una octava al RE de primera octava, que es la tónica de la nueva tonalidad expuesta.

Periodo a3. El Periodo “a3” va desde el última parte del compás 28 hasta el primer tiempo del compás 35. En el comienzo la melodía presenta una escala ascendente en la nueva tonalidad, seguida con una exposición de arpegios abiertos, motivo característico del movimiento. En el compás 30 empieza la melodía a desarrollar el motivo rítmico por medio de semicorcheas con el que culmina en el compás 35 con una mezcla de saltos y movimientos por grados conjuntos hasta el final del Periodo. El compás 31 comienza con un salto de tritono seguido de unas bordaduras en el V del V, enfatizando el tritono entre las bordaduras, repitiendo el motivo rítmico y el sentido interválico en el siguiente compás pero esta vez en dominante.

En el compás 36 se caracteriza por la presencia de una especie de pedal de tres semicorcheas (F-G-F), que es precedido en sus cuartas notas por una escala de FA que asciende una octava, este motivo también presentado en el final de la primera parte del movimiento y característico del estilo compositivo de Johan

Sebastián Bach. Luego se encuentra un salto de cuarta con el que comienza una escala descendiente y un salto que va a un trino, seguido de una sección igual al presente en el compás 11 y 12, pero esta vez se expone en dominante que comienza en el DO de tercera octava y el segundo compás desciende un tono. culminando el movimiento con la repetición del motivo pero los dos últimos tiempos un tono abajo, terminando con un salto de tercera que termina en tónica precedida de una bordadura que parte de la octava de abajo.

- **CUARTO MOVIMIENTO**

SARABANDE.

Este tema se divide en:

Parte A: Semiperiodo a, Semiperiodo a1.

Parte A1: Semiperiodo a2, Final.

Tabla 10: esquema de la forma del cuarto movimiento de la Suite: Sarabande

Parte A		Parte A'	
Semiperiodo a	Semiperiodo a1	Semiperiodo a2	Final.
Compases 1 al 4	Compases 5 al 8	Compases 9 al 12	Compases 13 al 16

PARTE A

Semiperiodo a. El Semiperiodo “a” va desde el compás 1 hasta el compás 4. La melodía del movimiento comienza con la utilización de apoyaturas que van desde la tónica en la primera octava, hasta la primera nota del movimiento, que es la tercera de la tonalidad en la tercera octava, la siguiente nota es precedida por una apoyatura con un rango similar a la primera, pero en IV grado. Esta utilización de apoyaturas es para generar la sensación de acordes por bloque. Este movimiento es característico por el constante uso de ornamentaciones. El ritmo característico del movimiento y con el que comienza es una negra seguida de una negra con

puntillo, permitiendo un carácter sereno, suave y muy cantáble en el movimiento. En el segundo compás se presenta un desarrollo de la armonía en el V grado por grados conjuntos y nuevamente utiliza una apoyatura sobre un arpegio abierto, seguida de un trino que resuelve a tónica por medio de dos corcheas que van por grados conjuntos, con lo que concluye la primera frase. En todo el Semiperiodo se desarrolla la melodía por medio de frases de dos compases, característico de la Suite. La siguiente frase utiliza un salto descendente y continúa con movimiento por grados, dirigiendo su armonía hacia el V grado utilizando fusas en la melodía para volverla un poco ligera y a su vez, crear la sensación de bordadura. Sobre el compás 4 utiliza pequeños saltos sobre el V grado que llegan a una nueva apoyatura sobre un arpegio abierto, que reposa en un trino.

Semiperiodo a1. El Semiperiodo “a1” va desde el compás 5 hasta el compás 8. En su comienzo presenta un arpegio cerrado descendente en la dominante con un ritmo de semicorcheas, cambiando un poco el carácter que se presenta en el primer Semiperiodo. Este tema se caracteriza por la utilización de arpegios descendentes y ascendentes, generando una sensación de oleaje en su escritura. Luego descansa en la tercera de la tónica, y continúa la melodía con un arpegio en la tónica. En la mitad del compás 6 la melodía se expone en el V-V de la tonalidad original, alternando movimientos por grados conjuntos con pequeños saltos que llegan en el compás 7 a una gran tensión, como una especie de clímax en el Do de la tercera octava, que luego desciende y resuelve el movimiento en la dominante con una negra que es seguida de la misma nota pero una octava por debajo.

PARTE A´

Semiperiodo a2. El Semiperiodo “a2” va desde el compás 9 hasta el 12. En su comienzo se hace una exposición del tema pero en dominante, haciendo una pequeña variación del sentido rítmico del comienzo pero conservando la utilización de bordaduras sobre arpegios abiertos, para crear la sensación de acordes por

bloque. En el compás 10 la melodía hace dos saltos que llegan a un Do# que es la alteración de la tercera del III grado, que prepara la llegada de la dominante de una nueva tonalidad hacia la cual se dirige la melodía, la cual es Re menor; a partir de esta nota la melodía asciende por movimientos de grados conjuntos y luego hacia el compás 11 llega al mismo Do# seguido de un salto ascendente de tritono que crea tensión en la melodía, seguido de movimientos por grados que hacen una exposición en la nueva dominante de la tonalidad. Concluyendo el tema en el compás 12 con el mismo final de la parte A, pero esta vez el salto de octava es en el Re.

Final. El Final va desde el compás 13 hasta el 16. Este tema comienza con una apoyatura que llega al Do esta vez no alterado, el cual marca la nueva modulación que es el regreso a la tonalidad original del movimiento. La melodía en este comienzo del tema se mueve por grados conjuntos y llega hacia el compás 14 con un salto descendente de onceava y se devuelve hacia arriba una doceava enriqueciendo los movimientos polifónicos de la melodía haciendo una aparición con el bajo, antes insinuado en las apoyaturas que partían del registro bajo. Luego comienza la frase conclusiva del movimiento, en la cual se presentan fragmentos de escalas que van descendentes y hacia el compás 15 ascienden en dominante de la tonalidad original, llegando al compás 16 por medio de un salto de cuarta que va hacia la tónica y culmina el movimiento en dos negras que hacen un salto de octava en la tónica.

- **QUINTO MOVIMIENTO**

MINUET 1 y MINUET 2

El Minuet es una danza Aristocrática de origen francés de la región Poitou que alcanzo su desarrollo entre 1670 y 1750. Su ritmo generalmente es ternario, fue introducido en la Suite Barroca dentro de la música instrumental por Bach. El Minuet es de tipo Binario y posee la misma estructura del MINUET CON TRIO, solo que en lugar de utilizar este tipo, expone un segundo Minuet en tono menor,

en este caso en Fa menor, esta forma es conocida como un DOBLE. En el segundo Minuet se presenta una indicación “da cappo”, precedido de la interpretación del primer Minuet sin ejecutar las repeticiones. Los dos Minuet a pesar que no cuentan con la misma tonalidad la misma estructura.

Tabla 11: Esquema de la forma de los Minuet de la Suite.

A	B	A
Minuet1 en Fa mayor	Minuet2 en Fa menor	Minuet 1 en Fa mayor sin repetición
□: I – V :□ □: V – I :□	□: I – V :□ □: V – I :□	□ I – V □ □V – I □

MINUET 1. El Minuet 1 está en la tonalidad de Fa mayor, su carácter es agraciado y ligero.

Este tema se divide en:

Parte A: Semiperiodo a, Semiperiodo a1.

Parte A1: Semiperiodo a2, Final.

Tabla 12: esquema de la forma del Minuet 1 de la Suite.

Parte A		Parte A´	
Semiperiodo a	Semiperiodo a1	Semiperiodo a2	Final.
Compases 1 al 4	Compases 5 al 8	Compases 9 al 16	Compases 16 al 24

PARTE A

Semiperiodo a. El Semiperiodo “a” va desde el compás 1 hasta el 4. En el primer compás la melodía presenta un arpeggio abierto ascendente desde la tónica en primera octava hasta la tercera en la segunda octava, seguida de una corchea y

dos semicorcheas, siendo este primer compás el motivo principal del movimiento y el que le brinda el carácter saltado y agraciado característico del Minuet. En el compás 2 la melodía se desarrolla por movimiento de grados conjuntos y culmina el compás con un salto de cuarta, seguido de una exposición del IV grado con un arpeggio ascendente en primera inversión, luego un arpeggio roto del V grado, rematando la frase en el compás 4 con una apoyatura de dos notas que son la repetición de las dos primeras notas del movimiento y llegan a un trino en un La en tercera octava que resuelve en un sol, terminando en V grado.

Semiperiodo a1. El Semiperiodo “a1” va desde el compás 5 hasta el 8. En su comienzo se expone el motivo principal pero en V grado, seguido en el compás 6 por un fragmento de escalas. En el compás 7 la melodía se mueve por grados conjuntos y resuelve la parte con tres negras que presentan un arpeggio en dominante en el compás 8.

PARTE A´

Semiperiodo a2. El Semiperiodo “a2” va desde el compás 9 hasta 16. En su comienzo se expone el motivo principal del movimiento pero en V grado, esta vez el arpeggio presentado es cerrado que cambia un poco el carácter del movimiento. En el compás 10 la melodía se mueve por un fragmento de escala que culmina en un pequeño salto seguido hacia el siguiente compás con un salto de quinta, marcando un bajo de donde parte un arpeggio disminuido en primera inversión, cambiando el color y preparando la modulación hacia el VI grado, Re menor. En el compás 12 la melodía presenta un bajo en la quinta del V grado. Seguido de un salto de onceava donde culmina la frase con una especie de bordadura del Bb. La siguiente frase en su comienzo, presenta un arpeggio en V grado de la nueva tonalidad presentada, Re menor. Seguido de unos movimientos por grados conjuntos. En el compás 14 la melodía expone un arpeggio abierto del I grado, la utilización de la polifonía aparece más frecuente en este tema con la utilización

constante de un bajo, que viene desde el compás 11 descendiendo por grados conjuntos. Luego la melodía continúa su desarrollo en Re menor con movimientos por grados conjuntos hasta el último tiempo del compás 15 donde resuelve la parte con una exposición de pequeños saltos que van de dominante hacia tónica con un salto de 7 mayor que llega al Re de la primera octava.

Final.El Final va desde la última mitad del compás 16 hasta el compás 24. Este tema comienza con el regreso a la tonalidad original, presenta un movimiento de grados conjuntos desde la octava donde culminó el tema anterior hasta la tercera de la tonalidad original, en la cual se expone el motivo principal y hace una alteración de la 7 del I grado volviendo dominante el Fa. En el compás 18 la melodía se mueve por terceras que van hacia un salto de octava que hace alusión al bajo y continuando en el siguiente compás con una nueva exposición del motivo principal, pero esta vez en el V-V y repitiendo el movimiento intervalico de los dos compases que lo preceden pero esta vez un tono por arriba. En el compás 21 la melodía presenta en las primeras cuatro corcheas un arpeggio ascendente de la dominante en segunda octava, seguido de un salto de tercera. El compás 22 es la repetición del 21 pero esta vez un tono arriba. Estas repeticiones de motivos presentadas en los últimos 4 compases generan una tensión que lleva a la conclusión del movimiento encontrada en el compás 23 y 24 donde hace una exposición de un arpeggio roto abierto en dominante que resuelve a la tónica.

MINUET 2.El Minuet 2 está en la tonalidad de Fa menor, y es el único movimiento de la Suite que cambia de tonalidad. Permitiéndole un cambio de carácter y sentido.

Este tema se divide en:

Parte A: Semiperiodo a, Semiperiodo a1.

Parte A1: Semiperiodo a2, Final.

Tabla 13: Esquema de la forma del Minuet 2 de la Suite.

Parte A		Parte A'	
Semiperiodo a	Semiperiodo a1	Semiperiodo a2	Final.
Compases 1 al 4	Compases 5 al 8	Compases 9 al 16	Compases 17 al 24

PARTE A

Semiperiodo a. El Semiperiodo “a” va desde el compás 1 hasta el 4. La melodía comienza en la tercera, y hace una especie de bordadura en esa primera nota, seguida de un salto descendente que se mueve medio tono hacia arriba y es seguido de otro salto similar que llega a la tónica. En el segundo compás la melodía se presenta en V grado menor, haciendo tres negras en un arpeggio roto que presenta un salto de onceava al inicio seguido de uno de quinta, la melodía se desarrolla cada dos compases, característico de la Suite. El compás 3 se expone el motivo principal pero esta vez una tercera menor por debajo. En el compás 4 la melodía asciende por saltos de cuarta hasta la tónica, en donde resuelve en dominante la primera frase.

Semiperiodo a1. El Semiperiodo “a1” va desde el compás 5 al 8. En este Semiperiodo la melodía imita los compases 1, 2 y 3 en los compases 5, 6 y 7, y termina la parte en el compás 8 con un salto de onceava en dominante que resuelve a la tercera de la misma.

PARTE A'

Semiperiodo a2. El Semiperiodo “a2” va desde el compás 9 hasta el 16. La melodía comienza con un arpeggio en dominante que llega hasta la novena bemol que resuelve a la tónica de la dominante, luego en el siguiente compás la melodía resuelve a la tónica culminando la primera frase de la parte. En el compás

11 el movimiento interválico es similar al del compás 9 pero esta vez en IV grado, un tono por debajo de la frase anterior y la frase se extiende hasta el compás 16. En el compás 12 la melodía se desarrolla por grados conjuntos descendentes y se une con el siguiente compás con un intervalo de medio tono de donde parte un arpeggio ascendente en el III grado de la tonalidad original, llegando a la repetición de las tres primeras notas del movimiento, seguido de un salto y vuelve a unir los compases con un intervalo de medio tono que lleva la armonía hacia VI grado, repitiendo la intención del arpeggio y haciendo nuevamente las tres notas del comienzo. La melodía continúa su desarrollo haciendo pequeños saltos que resuelven el Semiperiodo en el compás 16 con un arpeggio roto en III grado que llega a una negra haciendo un pequeño retardando.

Final. El Final va desde el compás 17 hasta el 24. Este tema comienza con la exposición de un arpeggio ascendente del III grado disminuido generando tensión y comienza un desarrollo la melodía similar al tema final del Minuet 1, donde repite las frases, pero cambiándolas de tono. Luego va hacia el siguiente compás por grados conjuntos, en donde la melodía asciende por salto en el VI grado y llega a una negra en Rebemol de la tercera octava. Los compases 19 y 20 son iguales que el 17 y 18 pero un tono por debajo. En el compás 21 repite nuevamente la frase del compás 17 pero esta vez en dominante, generando la tensión de la conclusion del movimiento. Luego continúa su desarrollo la melodía por arpeggios en tónica en la dominante y concluye el movimiento por una exposición del quinto grado combinando movimiento por grados conjuntos con pequeños saltos y terminando en la tónica en la primera octava.

- **SEPTIMO MOVIMIENTO**

GIGUE. La Gigue es uno de los movimientos comunes de la Suite Barroca. Su término surgió de la “jig” irlandesa o inglesa del siglo XVI. Este es el movimiento conclusivo de la Suite, en él se resalta y expresa más el sentido de baile, característico de las danzas que conforman la suite. Su comienzo es Anacrusico y

se encuentra escrito en la medida de 6/8. Esta en tonalidad de Fa mayor. Su tiempo es rápido y lleno de energía. Su carácter es animado, vigoroso, ligero y rápido. Es procedente de los Británicos de las danzas populares y canciones llamadas “PLANTILLA”. A finales del siglo 17 dos estilos distintos habían surgido: los franceses giga, en un tempo moderado o rápido (6 / 4, 3 / 8 o 6 / 8) con frases irregulares y la textura de imitación, y la giga italiana, más rápido con frases y textura homofónica.

Este tema se divide en:

Parte A Semiperiodo a, Semiperiodo a1 y Puente.

Parte A´ Semiperiodo a2, Semiperiodo a3 y Final.

Tabla 14: esquema de la forma del séptimo movimiento de la Suite: la Guige

Parte A			Parte A´		
Semiperiodo a	Semiperiodo a1	Puente	Semiperiodo a2	Semiperiodo a3	Final
Compases 1 al 4	Compases 5 al 8	Compases 9 y 12	Compases 13 al 20	Compases 21 al 24	Compases 25 al 34

PARTE A

Semiperiodo a. El Semiperiodo “a” va desde el compás 1 hasta el 4. Su comienzo es Anacrúsico y expone un salto de 4 justa que sirve de partida y libera su estilo dancístico y saltado característico de este movimiento, además se caracteriza por el constante uso de grupos de corcheas durante todo el movimiento. Luego la melodía se devuelve a la nota del comienzo que fue un Do en segunda octava, seguido de unos movimientos por grados conjuntos. Hacia el compás 2 la melodía se expone por un movimiento de arpeggio roto ascendente y descendente en la tónica. En el compás 3 la melodía va por grados conjuntos ascendentes, iniciando en la tónica y utiliza dos semicorcheas para comenzar cada tiempo de este

compás donde cambia el sentido rítmico expuesto en los primeros compases, cambio que le da carácter a la frase y un ofrece un impulso presuroso. La frase termina con una apoyatura doble en un arpegio abierto que remata la frase en un trino que baja un tono y llega a la quinta del V grado.

Semiperiodo a1. El Semiperiodo “a1” va desde el compás 5 al 8. La melodía tiene un comienzo Anacrusico desde la última corchea del compás 4 donde asciende un tono y es seguido de una cuarta justa hacia abajo seguido de unos movimientos de terceras sobre el VI grado. En el compás 6 la melodía repite el compás anterior pero un tono arriba esta vez sobre V grado. Luego la melodía se desarrolla por arpegios roto sobre el VI grado y culmina la frase en el siguiente compás con el arpegio de la primera inversión del V – V que resuelve una octava abajo.

Puente. El Puente va desde el compás 9 al 12. Este tema también tiene su comienzo anacrúsico desde la última corchea del compás 8. La melodía desciende medio tono seguido por un salto ascendente de tercera en las tres primeras corcheas del compás 9, motivo que se repite en los dos siguientes tiempos cada uno un tono arriba del otro llevando a marcar más el carácter del movimiento. La melodía continua con un fragmento de escala que desciende hacia el V grado donde hace una especie de bordadura que inicia el arpegio descendente en V grado donde culmina la parte.

PARTE A´

Semiperiodo a2. El Semiperiodo “a2” va desde el compás 13 al 20. La melodía tiene un comienzo anacrusico, en V grado. La melodía comienza su desarrollo marcando un carácter mas decidido y presuroso y continua haciendo frases de dos compases. La interválica expuesta es menor que el motivo principal expuesto en la primera parte, hace movimientos por grados conjuntos y salto de tercera y una gran variación del motivo en el compás 14 con la utilización de dos

semicorcheas seguidas de una corchea ayudando con el carácter de la parte, finaliza la frase con un arpegio descendente de V grado y va hacia arriba con un salto hacia de séptima menor. En el compás 15 y 16 repite la primera frase expuesta en los compases 13 y 14 pero esta vez un tono por encima. Esta repetición de una frase un tono por encima de la otra es muy utilizado por el autor para agregar un poco de tensión a la melodía. En las dos últimas corcheas de compás 16 comienza la siguiente frase en la cual la melodía se desarrolla sobre el V grado con un movimiento descendente, nuevamente hace repetición de frase esta vez un tono por debajo en IV grado menor. En el compás 19 la melodía prepara una modulación transitoria hacia el VI grado. La melodía hace un movimiento por grados y un salto de cuarta marcando el VI grado y afianzando la modulación con la aparición del V grado del VI. Culminando el tema con un arpegio de una octava descendente en la tónica de la nueva tonalidad Re menor.

Semiperiodo a3. El Semiperiodo “a3” va desde el compás 21 hasta el compás 24. La melodía desarrolla una secuencia en toda esta sección haciendo una pequeña frase de cuatro corcheas que se mueven por grados conjunto seguidos de un salto ascendente de tritono que culmina en dos semicorcheas y una corchea, salta una séptima menor descendente para empezar nuevamente la misma frase esta vez un tono por debajo, esto mismo se repite otra vez y culmina el tema con dos semicorcheas y una corchea que rematan en una negra todas se mueven sobre la dominante de la tonalidad original.

Final. El Final va desde el compás 25 hasta el 34. La nueva frase comienza en la última corchea del compás 24, su carácter cambia un poco con la utilización de movimientos por grados conjuntos ascendentemente. Haciendo una pequeña modulación transitoria a LA bemol, que a la vez lleva al carácter sereno y tranquilo que se presenta como el impulso para llegar al final encontrado en la siguiente parte de la melodía. Y en el compás 28, comienza la coda del movimiento que a la vez es el coda de la obra, la melodía cambia su intervalica comenzando la frase

con una sexta menor descendente seguido de dos semicorcheas y una corchea que van por grados conjuntos y un arpegio en corcheas sobre la tónica. El sentido rítmico de esta frase es copiada en las siguientes frases hasta los tres últimos compases del movimiento. El sentido melódico de estas frases es ascendente, cada frase dura 2 tiempos. La armonía se desarrolla en I – VI7 – V – I. Desde el último tiempo del compás 31 la melodía asciende un tono salta una sexta y se devuelve y hace la misma sexta. Hasta el compás 33 donde hace un fragmento de escala ascendente en tónica y culmina con un arpegio roto de una octava en la tónica en donde termina con una negra.

3.3.2 Recomendaciones

La Suite N.1 para Cello de Johan Sebastián Bach, es una obra que posee una compleja dificultad técnica, no solo se necesita virtuosismo, sino un análisis más profundo que permita entender la complejidad de todas las ideas musicales expuestas en su melodía. Además, al interpretarlas se adquiere una independencia y variedad de lenguaje tanto armónico como textural y tímbrico.

Cabe aclarar que las obras la *Partita* y la Suite N.1 tienen características similares en armonía, forma y desarrollo melódico.

El Preludio es el movimiento que da comienzo a la suite y presenta en las primeras notas ubicadas en los tiempos fuertes de cada compás un pedal ubicado en el registro bajo, esto crea la sensación de ser el bajo acompañante o una melodía aparte de las otras notas, que son en el registro medio y alto del saxofón. Interpretar la obra exige una sonoridad pareja e igualdad tímbrica que a su vez ayuda a crear y entender el sentido armónico que se busca generar con todo este movimiento melódico de grandes intervalos, porque no sólo encontramos esta utilización de bajo continuo en el preludio si no en el resto de movimientos, pero es en el preludio donde es más evidente.

Las diferentes formas de articular en esta obra se deben pensar en la búsqueda

de aproximar la calidad sonora del instrumento para el cual fue escrita esta obra originalmente, la cual es lleno y redondo con una proyección profunda, que a su vez es delicada y muy cantábil. Esa sonoridad es característica del violoncello. Además, buscar la sonoridad del ataque y cualidades que le aporta el arco a dicho instrumento. En el saxofón se recomienda abrir la garganta y hacer el ataque con mayor aire de lo normal con un buen apoyo del diafragma sin golpear las notas en el momento del ataque.

Se recomienda estudiar cada una de las melodías encontradas en la polifonía por separado, para buscar y comprender las cualidades que cada una aporta a la melodía. Así mismo, al entender todas las notas por separado es difícil dejar una por fuera al momento de unir las y hacer el montaje completo de las melodías estudiadas por separado, también se crea mayor conciencia de la producción del sonido de cada nota.

Ejemplo.

Figura 36: fragmento de los dos primeros compases del Prelude de la Suite N. 1.



Fragmentos como este:

Figura 37: ejemplo de estudio de voces por separado.



Figura 38: ejemplo de estudio de voces por separado.



Figura 39: fragmento de dos compases de la Courante de la Suite N.1.



Figura 40: ejemplo de estudio de voces por separado.



Figura 41: ejemplo de estudio de voces por separado.



Una recomendable manera de estudiar esta falencia en la sonoridad es trabajar ejercicios con todos los intervalos en diferentes tonalidades. Tanto intervalos directos hacia arriba, hacia abajo y todas las combinaciones posibles. Teniendo conciencia de una claridad en la sonoridad cada vez que se realicen los múltiples ejercicios con las combinaciones de intervalos, y si se tiene la posibilidad de trabajar con metrónomo y afinador para a su vez estudiar diferentes aspectos de la rítmica. Contando con la posibilidad o el recurso de estudio, agregándole articulaciones variadas a cada combinación en los diferentes tipos de ejercicio.

El estudio de los diferentes movimientos de la suite con la utilización del metrónomo es esencial para definir las velocidades exactas de cada uno y a su vez concretar las diferentes respiraciones y el carácter de cada danza.

CONCLUSIONES

Con el desarrollo del presente proyecto se puede concluir que el proceso de montaje e interpretación de obras para instrumento solo, garantiza el desarrollo técnico musical del instrumentista en los diferentes aspectos concernientes al ejercicio musical.

Se puede generar la posibilidad de componer o adaptar nuevas obras para este tipo de formato musical y explorar los diferentes recursos que brinda las cualidades sonoras del instrumento.

Se concluye que es un aspecto fundamental el análisis morfológico de las obras, ya que ello brinda una visión mas amplia de todos los aspectos técnico – musicales útiles para hacer una buena interpretación de las obras presentadas.

BIBLIOGRAFIA

- TEAL, Larry. El arte de tocar el saxofón. Miami, Florida. Summy-Bichard. (1997)
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Saxof%C3%B3n>
- http://usuarios.multimania.es/miguel_conde/historia/historia.html.
- <http://www.sinic.gov.co/sinic/Publicaciones/Archivos/1232-2-1-17-200879111738.pdf>
- <http://www.sinic.gov.co/sinic/Publicaciones/Archivos/1232-2-1-17-200879111738.pdf>
- http://es.wikipedia.org/wiki/Saxof%C3%B3n_soprano
- http://es.wikipedia.org/wiki/Saxof%C3%B3n_sopranino
- http://es.wikipedia.org/wiki/Saxof%C3%B3n_alto
- http://es.wikipedia.org/wiki/Saxof%C3%B3n_tenor
- http://es.wikipedia.org/wiki/Saxof%C3%B3n_bar%C3%ADtono
- http://www.pickyguide.es/instrumentos_musicales/bajo_saxofones_guia.html
- http://www.pickyguide.es/instrumentos_musicales/contrabajo_saxofones_guia.html
- http://es.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A9ne_Bozza
- <http://65.55.237.75/att/GetAttachment.aspx?file=f865dace-0c68-4611-9950-f438b6a>
- <http://www.few.vu.nl/~rutgersheet-musicbach-1013flute.pdf>

ANEXOS

Sonate A-moll (Partita) BWV 1013

Joh. Seb. Bach

Flute

I. Allemande

1. 2.

26

29

32

35

38

41

44

1. 2.

47

II. Corrente

The musical score for the second movement, Corrente, is presented in ten staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as trills and slurs. The piece is in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The staves are numbered 1 through 31, indicating the measure numbers. The music is written in treble clef.

34

37

40

43

46

49

52

55

59

III. Sarabande

The musical score for the Sarabande is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a melodic line: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The second staff continues the melody with a grace note on the eighth measure. The third staff features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The fourth staff shows a change in the melodic line with a flat sign on the eighth measure. The fifth staff continues the intricate rhythmic patterns. The sixth staff returns to a more melodic line with a grace note. The seventh staff continues the melodic development. The eighth staff concludes the piece with a final melodic phrase and a fermata on the final note.

IV. Bourrée Anglaise

The musical score for the Bourrée Anglaise is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of a single staff of music. The piece begins with a melodic line: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The second staff continues the melody with a grace note on the eighth measure. The third staff features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The fourth staff shows a change in the melodic line with a flat sign on the eighth measure. The fifth staff continues the intricate rhythmic patterns. The sixth staff returns to a more melodic line with a grace note. The seventh staff continues the melodic development. The eighth staff concludes the piece with a final melodic phrase and a fermata on the final note.

6
11
17
23
29
34
40
46
50
55
60
65

BWV 1007
SUITE Nr.1
für Saxophon solo

Prélude

Johann Sebastian Bach
(1685 - 1750)
Bearbeitung: Manfred Wortmann

Moderato

1 *mf* *cres*

3 *cen* *do* *dim.*

5 *cres* *cen* *do*

7

9

11 *p* *p*

13 *p* *Ta* *p* *Ta* *dim.*

15 *cres*

17 *cen* *do*

Piper Prints

© 1998 P.P.

19 *f* rit. *a Tempo* *mf* *f* *mf*

22 *pp*

24

26

28 dim.

30

32 *mf* *cres* *cen*

34 *mf* *do*

36 *mf* *dim.* *p* *cres*

38 *mf* *cen* *do*

40 *cres* *cen* *do* *ff*

Detailed description: This is a page of a musical score for a saxophone solo, titled 'Bach_Suite Nr.1_Saxo solo'. The page is numbered '2' in the top right corner. The score consists of ten staves of music, numbered 19 through 40. The music is written in a single melodic line with various dynamics and articulations. Measure 19 starts with a forte (*f*) dynamic and includes a 'rit.' (ritardando) and 'a Tempo' marking. Subsequent measures feature dynamics such as mezzo-forte (*mf*), piano (*p*), and pianissimo (*pp*). There are also 'dim.' (diminuendo) and 'cres' (crescendo) markings. The score includes slurs, accents, and a fermata at the end of measure 40. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a double bar line and a fortissimo (*ff*) dynamic marking.

Piper Prints

Allemande

43 $\text{♩} = 60$
f

46 *tr* $\text{♩} = 60$

49 *p*

52 *tr*

55 *tr* *dim* *f*

58 *p*

62 *tr* *cres*

65 *tr* *cen* *do*

68 *tr*

71 *cres* *cen* *do* *f*

74 *rit*

The musical score for the Allemande from Bach's Suite No. 1 for Solo Saxophone. It consists of ten staves of music, numbered 43 to 74. The piece is in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 60. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), *dim* (diminuendo), *cres* (crescendo), and *rit* (ritardando). Trills are indicated with *tr* and wavy lines. The piece concludes with a repeat sign at measure 74.

Piper Prints

Courante

77 $\text{♩} = 84$
f

81 *cres.* *tr*

85 *p*

89 *p* *cres.*

92 *cen do mf* *tr* *f*

96 *mf*

101 *p*

105 *f* *mp* *p*

109 *cres.* *cen* *tr do*

113 *f* *p subito* *cres. poco a poco*

117 *f* *rit.*

Piper Prints

Sarabande

Lento

121 *mf-p* *tr* *Tc* *Ta*

124 *cresc.* *poco* *a* *poco*

127 *Tc* *p* *tr* *C2*

131 *tr* *pp* *cresc.* *poco*

134 *a* *poco*

Menuet I

$\text{♩} = 112$

137 *mf* *p* *Ta* *tr*

141 *mf*

146 *pp*

151 *C2* *pp*

156 *cresc.* *rú. für das Ende*

Piper Prints

Menuet II

161 *pp*

167 *mp*

173 *p*

179 *Meno mosso 1. D.C.*

Vigorouso ♩ = 108

185 *f-mf*

191

197 *p* *cresc.* *f* *dim.*

204 *p* *cresc.*

210 *p subito cresc.* *f*

216 *rit.*

Piper Prints

à Monsieur Marcel NUIE
Professeur au Conservatoire National de Musique

IMPROVISATION ET CAPRICE

POUR SAXOPHONE SOLO

Eugène BOZZA

I. IMPROVISATION

a piacere! Moderato

(a piacere, avec le caractère d'une improvisation)

Rit. Tempo

Animando

Rit.

Rit. Tempo

II. CAPRICE

Megro moderato

Copyright by ALPHONSE LEDUC & C^e 1952
Éditions Musicales, 125 Rue Solnt-Homré Paris.

A.L. 20848

Tous droits d'édition, de reproduction, de transcription et d'adaptation réservés pour tous pays.

A handwritten musical score for guitar, bass, and drums. The score is written on ten staves. The top three staves are for guitar (Gt), bass (B), and drums (Dr). The bottom seven staves are for guitar (Gt). The music is in 4/4 time and features a complex, rhythmic melody with many slurs and ties. Chord symbols are written above the staves, including C, G, Gm, F, B, Am, F, C, B, A, D, Bm, and A2. The score includes dynamic markings such as *mf* and *p*. The piece concludes with a double bar line and a final chord symbol.