

**DOS FACETAS DE LA EJECUCIÓN E INTERPRETACIÓN DEL SAXOFÓN  
BASADAS EN LA MÚSICA ACADÉMICA Y POPULAR**

**HERMES JOEL SANTOS RESTREPO**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE ARTES LICENCIATURA EN MÚSICA  
BUCARAMANGA**

**2008**

**DOS FACETAS DE LA EJECUCIÓN E INTERPRETACIÓN DEL SAXOFÓN  
BASADAS EN LA MÚSICA ACADÉMICA Y POPULAR**

**HERMES JOEL SANTOS RESTREPO**

**Proyecto de grado como requisito para optar al título de:  
Licenciado en Música**

**Director:**

**CARLOS HUMBERTO LOZANO ARIAS**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE ARTES LICENCIATURA EN MÚSICA  
BUCARAMANGA**

**2008**

A mi familia que  
siempre me ha apoyado.

## **AGRADECIMIENTOS**

A Dios en primer lugar por darme la vida, el talento y la oportunidad de formarme en el campo de la música y ejercerla.

A mi familia, por todo el apoyo moral y espiritual.

A mi hermana Matilde por su comprensión, motivación y apoyo incondicional.

A todos mis amigos que me han apoyado y me han alegrado la vida en todo momento.

A cada uno de los profesores que aportaron a mi formación con sus conocimientos musicales durante la carrera.

A los Maestros Carlos Lozano y Raúl Mancipe por su asesoría en el desarrollo de este proyecto.

A todos mis amigos y compañeros de carrera, que aportaron su ayuda y apoyo durante el desarrollo y la finalización del proyecto. René, Pacho, Leydi Delgado, Camilo Parada, Weimar García, José Darío Sanabria, Andree Payares, El "Chato" Nova, William Moyano, Anderson Bahamon, Jaime Andrés Beltrán y Maritza Rivera.

A mi novia Karen por su motivación y cariño.

A los amigos que hicieron parte del conjunto de acompañamiento; Sergio Téllez, Jason Castellanos, Juan Pablo Cediél, Johann Ricardo Gómez y Pablo Almarales.

## CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
OBJETIVOS	2
OBJETIVO GENERAL	2
1. EL INSTRUMENTO	3
1.1. EL NACIMIENTO DEL SAXOFÓN	3
1.2. CLASIFICACIÓN	6
1.2.1. Familia de los saxofones.	6
1.2.2. El Saxofón Soprano.	7
1.2.3. El saxofón Alto.	7
1.2.4. El Saxofón Tenor.	8
1.3. CONFORMACIÓN	9
1.3.1. La Boquilla.	9
1.3.2. La caña.	14
1.3.3. El Cuello.	16
1.3.4. El cuerpo.	17
1.3.5. Los Resonadores.	17
1.4. TÉCNICA RESPIRATORIA	20
1.4.1. Relaciones del Sonido.	20
1.4.2. Aparato Respiratorio.	21
1.4.3. La Postura.	23
1.4.4. Desarrollo del Proceso Respiratorio.	23
1.4.5. La Inhalación.	26
1.4.6. La Exhalación.	26
1.5. LA EMBOCADURA	27
1.5.1. La Estructura Facial.	27
1.5.2. Los Dientes.	29

1.5.3.	Los Músculos de Sostén.	29
1.5.4.	Posición de la boquilla.	30
1.6.	EL SONIDO	30
1.6.1.	El Cuerpo como parte del Instrumento.	31
1.6.2.	El Color.	32
1.6.3.	La Intensidad.	32
1.6.4.	El Vibrato.	33
1.6.5.	La Afinación. :	34
1.7.	DISTRIBUCIÓN DE LAS LLAVES	37
1.8.	EI ATAQUE Y TERMINACIÓN DEL SONIDO	37
1.9.	ARTICULACIONES	38
1.9.1.	Detaché	40
1.9.2.	Staccato	40
1.9.3.	Staccatissimo	41
1.9.4.	Tenuto	41
1.9.5.	Martelé	41
1.9.6.	Marcato	42
1.9.7.	Marcato - Staccato	42
1.9.8.	Marcato - Tenuto	42
1.9.9.	Non Legato	43
1.9.10.	Martelé - Staccato	43
1.9.11.	Legato	44
1.10.	ORNAMENTOS	44
1.10.1.	Apoyatura.	44
1.10.2.	Trino.	45
1.10.3.	Mordente.	45
1.10.4.	Gruppetto.	46
1.11.	EFFECTOS Y RECURSOS	46
1.11.1.	Ghost Note o Nota Fantasma.	46
1.11.2.	Slap.	47

1.11.3.	Smear.	47
1.11.4.	Portamento.	47
1.11.5.	Bending.	48
1.11.6.	Frullato.	48
1.11.7.	Sonido Rasgado o Flutter song.	48
1.11.8.	Subtono.	49
1.11.9.	Respiración Continua.	49
2.	EL SAXOFÓN EN LOS CONTEXTOS ACADÉMICO Y POPULAR	50
2.1.	CONTEXTO ACADÉMICO	50
2.1.1.	El Saxofón en la Orquesta.	50
2.2.	CONTEXTO POPULAR	53
2.2.1.	El Jazz.	53
2.2.2.	Breve Historia del Jazz.	55
2.3.	SAXOFÓN CLÁSICO Y SAXOFÓN JAZZ	62
2.4.	LA MÚSICA POPULAR COLOMBIANA	65
2.4.1.	Música de los Andes Colombianos.	65
2.4.2.	El Bambuco.	65
2.4.3.	Del vals al Pasillo Andino.	67
2.5.	INTERPRETES SOBRESALIENTES EN LA MÚSICA ACADÉMICA	68
2.5.1.	Marcel Mule.	68
2.5.2.	Sigurd Rascher.	69
2.5.3.	Cecil Leeson.	69
2.5.4.	Eugene Roseau.	70
2.5.5.	Daniel Deffayet.	70
2.5.6.	Claude Delangle.	71
2.5.7.	Jean-Marie Londeix.	72
2.6.	INTERPRETES SOBRESALIENTES EN EL JAZZ	72
2.6.1.	Sydney Bechet.	72
2.6.2.	Charlie Parker.	73
2.6.3.	Ornette Coleman.	74

2.6.4.	John William Coltrane.	74
2.6.5	Lester Young.	75
2.6.2.	Michael Brecker.	76
2.7.	INTERPRETES SOBRESALIENTES EN LA MÚSICA POPULAR COLOMBIANA	77
2.7.1.	Justo Almario.	77
2.7.2.	Antonio Arnedo.	77
2.7.3.	Francisco Dávila.	78
2.7.4.	Gabriel Uribe.	79
3.	CONCIERTO	80
3.1.	SELECCIÓN Y ANÁLISIS DE OBRAS	80
3.2.	ESTUDIO DE LAS OBRAS	81
3.3.	ENSAYO Y MONTAJE DE LAS OBRAS	81
4.	EL REPERTORIO	83
4.1.	ANALISIS DE LAS OBRAS	83
4.1.1	Sonata de Paul Creston Op.19.	83
4.1.2.	Mestizajes, José Revelo Burbano.	88
4.1.3.	Andanzas, Antonio Arnedo.	89
4.1.4.	Blues for Alice, Charlie Parker.	89
4.1.5.	Moment Notice, John Coltrane.	90
4.1.6.	Sugar, Stanley Turrentine.	91
4.1.7.	Nature Boy, Eden Ahbez.	91
4.2.	EQUIPAMIENTO DEL SAXOFÓN	92
	BIBLIOGRAFÍA	95
	ANEXOS	96
	Anexo A. Partituras de las obras Interpretadas	97

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. A, registro en el saxofón soprano; B, registro en sonido real	7
Figura 2. A, registro en el saxofón Alto; B, registro en sonido real	8
Figura 3. A, registro en el saxofón Tenor; B, registro en sonido real	8
Figura 4. Partes de la Boquilla A	11
Figura 5. Partes de la Boquilla B	11
Figura 6. Tipos de abertura en una boquilla marca Vandoren, especificados en la gama de colores azules.	12
Figura 7. Baffle de la boquilla	13
Figura 8. Partes de la caña	14
Figura 9. Aparato respiratorio	22
Figura 10. El diafragma	23
Figura 11. Ciclo respiratorios normal y de ejecución	24
Figura 12. Gráfica exhalación descontrolada	25
Figura 13. Gráfica exhalación con presión uniforme	25
Figura 14. Estructura facial con relación a la caña. (Tomado del libro el arte de tocar el saxofón).	28
Figura 15. Clases de mandíbula. (Tomado del libro El arte de tocar el saxofón)	29
Figura 16. El cuerpo como parte del instrumento en la resonancia y amplificación del sonido	31
Figura 17. Gráfica de la ejecución de un sonido desde un <i>pp</i> hasta un <i>ff</i> . (Tomado del libro El arte de tocar el saxofón)	32
Figura 18. Gráfica de la ondulación del Vibrato. (Tomado del libro El arte de tocar el saxofón)	33
Figura 19. Ejemplo de ejercicios de octava	34
Figura 20. Llaves alternas (suplidos) que permiten aproximar la afinación sea hacia arriba (subir tono) o hacia abajo (bajar tono) según sea el caso de	

desafinación. (Tomado del libro El arte de tocar el saxofón)	36
Figura 21. Distribución de las llaves en el saxofón	37
Figura 22. Ejemplo de duración del sonido en relación a las semicorcheas	38
Figura 23. Porcentaje de duración del sonido según al tipo de articulación que se este utilizando	39
Figura 24. Gráfica sonido Detaché	40
Figura 25. Gráfica sonido Staccato	40
Figura 26. Gráfica sonido Staccatissimo	41
Figura 27. Gráfica sonido Tenuto	41
Figura 28. Gráfica sonido Martelé	41
Figura 29. Gráfica sonido Marcato	42
Figura 30. Gráfica sonido Stacatto	42
Figura 31. Gráfica sonido Tenuto	43
Figura 32. Gráfica sonido Non Legato	43
Figura 33. Gráfica sonido Martelé – Staccato	43
Figura 34. Gráfica sonido Legato	44
Figura 35. Ejemplo apoyatura. A, escritura; B, ejecución	45
Figura 36. Ejemplo escritura del trino.	45
Figura 37. Ejemplo mordente. A, escritura; B, ejecución	45
Figura 38. Ejemplo grupetto. A, escritura; B, ejecución	46
Figura 39. Ejemplo escritura Ghost Note o Nota Fantasma	46
Figura 40. Ejemplo escritura Slap	47
Figura 41. Ejemplo escritura Smear, ascendente y descendente	47
Figura 42. Ejemplo escritura Portamento. Ascendente y descendente	47
Figura 43. Ejemplo escritura Bending	48
Figura 44. Escala blues de Do	54
Figura 45. El Swing. A, escritura; B, ejecución	55
Figura 46 Acompañamiento típico del bambuco en ritmo de 6/8 y 3/4	66
Figura 47. Acompañamiento rítmico del pasillo	68

## RESUMEN

**TÍTULO:** DOS FACETAS DE LA EJECUCIÓN E INTERPRETACIÓN DEL SAXOFÓN BASADAS EN LA MÚSICA ACADÉMICA Y POPULAR

**AUTOR:** HERMES JOEL SANTOS RESTREPO\*\*

**PALABRAS CLAVES:** Ejecución, Interpretación, Saxofón, Música, Música Popular, Música Académica.

### **DESCRIPCIÓN:**

Este trabajo contiene una recopilación de información con respecto al saxofón como objetivo de estudio especializado, teniendo en cuenta los aspectos históricos; mediante el material de origen y evolución, físico; abarcando el ámbito sonoro, mecánico; respecto a las partes del instrumento y técnico e interpretativo; con respecto a la musicalidad, para así hacer un paralelo de todas estas variantes entre las dos facetas propuestas en el título.

El material recopilado se respalda con gráficos los cuales que enfatizan en el punto central de la temática ayudando a sintetizar.

Además complementado con una muestra artística, en la cual se aplican los conceptos y procedimientos escritos en este proyecto. En primera instancia hay una obra del repertorio académico universal que enmarca la música académica, seguidamente dos temas de jazz y dos temas de música colombiana que corresponden a la música popular.

El propósito es trazar un camino de evolución para el estudiante de saxofón, brindándole una herramienta para su particularización, y así ubicarse dentro de un campo específico con la concepción, recursos y parámetros generales que marcan la diferencia en cada estilo.

---

\* Proyecto de Grado

\*\* Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes Licenciatura en Música. Director: Carlos Humberto Lozano Arias

## SUMMARY

**TITLE:** TWO FACETS OF THE EXECUTION AND INTERPRETATION OF THE SAXOPHONE BASED ON THE ACADEMIC AND POPULAR MUSIC \*

**AUTHOR:** HERMES JOEL SANTOS\*\*

**KEY WORDS:** Execution, Interpretation, Saxophone, Music, Popular, Musical Academic Music.

### DESCRIPTION

This work contains a summary of information with regard to the saxophone as lens of specializing study, having in it counts the historical aspects; by means of the material of origin and evolution, physicist; including the sonorous, mechanical area; with regard to the parts of the instrument and technical and interpretive; with regard to the musicality, this way to do the parallel one of all these variants between both facets proposed in the degree.

The compiled material leans with graphs that emphasize the central point of the subject matter helping to synthesize.

It is complemented by an artistic sample, in which there are applied the concepts and procedures written in this project. In the first stay there is a work of the academic universal digest that frames the academic music, immediately continuously two topics of jazz and two topics of Colombian music that frame the popular music.

The purpose is to plan a way of evolution for the student of saxophone, offering to him a tool for his particularity, and this way to be located inside a specific field by the conception, resources and general parameters that mark the difference in the above mentioned style.

---

\* Project of Degree

\*\* Faculty of Human Sciences. Degree Arts School in Music. Director: Carlos Humberto Lozano Arias

## JUSTIFICACIÓN

En el transcurso de la carrera en la Escuela de Licenciatura en Música, la formación de licenciados instrumentistas es una tarea ardua y que exige un continuo trabajo para lograr evolucionar desde las bases que ya se tienen, en el caso de los saxofonistas es de notar el profundo interés de parte de docentes y estudiantes a mejorar los parámetros que rigen el estudio de este instrumento, por eso mi motivación estuvo guiada en plantear mediante una guía técnica muchos aspectos de profundización, que son importantes y permitan enfocar al músico para la ejecución del instrumento.

Muchos estudiantes inician la practica de su instrumento con un mínimo de información acerca de las bases generales para ejecutarlo, lo que crea problemas a corto, mediano y largo plazo, por eso es importante proporcionar una herramienta que sirva para dar un diagnostico a los problemas más comunes que tienen los instrumentistas en la formación de bases como la embocadura, la técnica de respiración el uso de boquillas y cañ0as entre otros aspectos mas.

Es de suma importancia para el instrumentista ser ejecutante e interprete, pues la fusión de estos dos aspectos, conllevan a la musicalidad vista desde la técnica hasta la expresividad humana. En un recital se unen estos dos factores, donde instrumentista demuestra el control técnico que tiene sobre la obra, pero también sobre la situación y el contexto interpretativo para llevar a cabo su cometido...hacer música.

## INTRODUCCIÓN

Durante mucho tiempo se ha tenido la concepción de que el saxofón es un instrumento fácil de tocar, por lo tanto el aprendizaje y la interpretación de este mismo ha estado mal enfocado dando lugar esto a la difusión de un mal concepto.

El aporte de una herramienta teórica que establezca un paralelo entre dos de los más importantes contextos en que se ha utilizado el saxofón como instrumento solista, y la explicación de las diferencias más importantes que ubican el instrumento dentro de un estilo determinado representa un punto de evolución para los intérpretes.

Es importante crear la conciencia y despertar la necesidad de que cada música requiere de elementos específicos que la acerquen al estilo y al contexto donde se desarrolló la misma.

A través del estudio teórico y la práctica instrumental se logra difundir entre los estudiantes de saxofón un concepto más amplio con respecto al desarrollo técnico e instrumental y así permitir un enfoque más especializado para proyectarse profesionalmente.

## **OBJETIVOS**

### **OBJETIVO GENERAL**

Desarrollar criterios técnicos e interpretativos que permitan dar una mayor aproximación a la ejecución e interpretación de cada obra de acuerdo con los requerimientos que hacen parte de su contexto.

### **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Realizar un estudio acerca de los parámetros acústico-sonoros que ubican el saxofón dentro de cada estilo (académico, folklórico, jazz).
- Dar a conocer los elementos técnicos sobre los cuales se basa la ejecución e interpretación del saxofón en los diferentes contextos.
- Mostrar las diferentes posibilidades que tienen los saxofonistas para desempeñarse en su función como intérpretes, o docentes.
- Establecer un punto de partida que sirva de guía, y a partir de este trazar caminos hacia la especialización del instrumentista.
- Resaltar la importancia que tiene para los intérpretes la realización de recitales, como estrategia de desarrollo técnico-musical.
- Contribuir a la formación integral de músicos, con valores que generen un ambiente de trabajo favorable al desarrollo humano, tales como: disciplina, responsabilidad, solidaridad, empatía y amor al arte.

## **1. EL INSTRUMENTO**

### **1.1. EL NACIMIENTO DEL SAXOFÓN**

Es de suma importancia conocer como se gestó el saxofón. Adolfo Sax, (nacido el 6 de noviembre de 1814 en Dinant, Bruselas, y fallecido en 1894) en el año 1839 trabajaba sin descanso en el taller de su padre, con un entusiasmo fuera de lo común por perfeccionar su clarinete bajo patentado un año antes, no hubiera podido imaginar ni remotamente trasladado en el tiempo que el instrumento que hoy conocemos con el nombre de saxofón se estaba formando. En su mente no solo estaba la idea de mejorar un instrumento, si no de crear. La verdad es que fue un cambio radical no solamente en la forma exterior, sino en el aspecto tímbrico, equilibrio de registros y mejora de la afinación, para lo cual fue necesaria una nueva disposición de los agujeros del instrumento. La pretensión de Sax era la de aumentar la sonoridad de los instrumentos de viento madera e igualar la diferencia tímbrica que en su tiempo había entre las dos familias instrumentales de viento y metal.

Su imaginación le lleva a experimentar con un ophicleide al que aplicó una boquilla de clarinete bajo fusionando así dos sonidos diferentes, esta parece ser la teoría más fiable sobre el origen del saxofón. En cuanto a la fecha aun sigue una incógnita determinarla con exactitud, ya que Sax no dejó constancia de este momento histórico, pero que sin duda fue un proceso largo de maduración y experimentación. La mayoría de historiadores lo datan alrededor de 1840, aunque algunos testimonios nos hacen suponer que ya estaba concebido con anterioridad, se presentó oficialmente en la Exposición de la Industria de Bruselas de 1841.

Su aparición al mundo musical fue desastrosa, El compositor Georges Kastner años después recordaba el incidente con las siguientes palabras: "el saxofón fue dejado en una oscura esquina y alguien en ausencia de su inventor le dio una patada que lo envió volando por toda la sala" después Kastner especula acerca de si fue un accidente o un acto premeditado.

El saxofón sigue siendo un perfecto desconocido hasta que Hector Berlioz le dedica un extenso artículo en el "Journal des Debats" del 12 de junio de 1842, que genera una gran polémica tanto a favor como en contra del inventor, y en este momento Berlioz escribe: "El saxofón es un instrumento de metal de 19 llaves " es considerado por muchos el verdadero nacimiento del instrumento.

Más tarde este compositor amigo y protector de Adolfo Sax adoptó su "Chant Sacré" para un conjunto de seis instrumentos, todos ellos inventados por Sax, en el que incluía un saxofón bajo en Do que el propio inventor tocó en un concierto realizado en la sala Herz de París el 3 de febrero de 1844, ya anteriormente había mostrado sus cualidades como intérprete, pero esta fue la primera aparición pública donde aparece el saxofón.

En diciembre del mismo año G. Kastner lo utiliza en su oratorio "Le dernier Roi de Juda " que se representó en el conservatorio y nuevamente fue Sax quien interpretó el papel, aun tendría que pasar tiempo para que empezaran a formarse los primeros saxofonistas, fue esto junto a la falta de repertorio lo que motivó que el saxofón se debatiera entre el olvido. A falta de virtuosos el instrumento no podía demostrar sus cualidades, por otra parte hay que pensar que aunque concebido casi en su forma definitiva tendría que pasar un corto periodo evolutivo.

Cuando observamos un instrumento fabricado por Adolfo Sax nos llama la atención dos cosas, la calidad en su fabricación y la dificultad que entraña el poder tocar con semejantes instrumentos incluso para un experimentado saxofonista de hoy en día. El hecho de que el saxofón no desapareciera como muchos instrumentos inventados a finales del pasado siglo fue su incorporación a las bandas militares Francesas. La reorganización de las bandas de la armada Francesa fue llevada a cabo en 1845, al frente estuvo el general Rumigny, personaje con el que Sax tenía relación hasta el punto de que su propuesta fuera aceptada. Se había creado una gran tensión ante el hecho y la mayor parte de los fabricantes parisinos que ya entonces se habían unido en contra de Sax se indignaron viendo como un intruso extranjero como le llamaban había monopolizado el mercado, quitándoles su mejor cliente, algunos cerraron ante la falta de ventas. Como es lógico a pesar del odio y las campañas de difamación contra Sax fueron en aumento, adquiriendo tintes dramáticos y llegando hasta extremos insospechados.

Sax patenta el saxofón el 21 de marzo de 1846 para proteger su invento y evitar que sus enemigos lo plagien, aunque recientes investigaciones aseguran que estos incumpliendo la legalidad fabricaban instrumentos de Sax sin licencia, incluso mandaban construirlos mas baratos y de peor calidad fuera de Francia, marcando posteriormente el anagrama de Sax para que el producto fuera rechazado y desprestigiado. En marzo de 1848 los saxofones juntamente con sus otros inventos (Saxhorns, Saxo Trombas) son retirados de las bandas militares como consecuencia de la revolución y los cambios políticos claramente contrarios a Sax. Posteriormente y no sin pocos esfuerzos conseguiría que un decreto imperial del 16 de agosto de 1854 los reincorporara en mayor número, para ello se valió de sus amistades, creando nuevamente una gran indignación entre sus adversarios, quienes mantuvieron una serie de litigios y acciones en su contra que le llevaron a la

quiebra en tres ocasiones, turbando su existencia con toda clase de penurias y desasosiegos.

Adolfo Sax murió en la más absoluta soledad y miseria, pero el fruto de su genialidad, signo de tenacidad y lucha, después de muchos años de incompreensión y falsos tópicos es actualmente escuchado para gloria de su creador, rindiéndole un postrero homenaje.

El Saxofón, al cual le dio su nombre, se abrió paso lentamente durante el siglo XX empleándose en diversos géneros musicales desde el clásico al contemporáneo, desde el Jazz al Rock .Sorprenden hoy los caminos que ha marcado el destino después de tan penosa andadura.

## **1.2. CLASIFICACIÓN**

El Saxofón según el musicólogo y compositor Belga Francois Auguste, está clasificado dentro de la familia de los instrumentos aerófonos, este es un híbrido que combina la lengüeta simple del clarinete y tubo cónico de metal, similar al del oboe o al fagot.

El sobre-soplado eleva el sonido una octava como en el oboe y el fagot, mientras que el teclado es similar al del clarinete.

Este es un instrumento transpositor afinado en Sib y en Mib y Fa.

**1.2.1. Familia de los saxofones.** La familia de los saxofones esta compuesta por siete miembros organizados desde el más agudo al más grave, según su registro así; sopranino, soprano, contralto, tenor, barítono, bajo y contrabajo. Todos poseen el mismo registro, y este puede aumentar octava y media aproximadamente, mediante la

utilización de suplidos.

Es de aclarar que en el saxofón barítono el registro se amplía hacia abajo una segunda menor.

Para lo que se busca en este trabajo se observarán las especificaciones de los saxofones soprano, alto y tenor, debido a que en el transcurso de la historia han sido los más utilizados y con los que se han obtenido significativos logros dentro de la música académica y popular.

**1.2.2. El Saxofón Soprano.** Esta afinado en Si bemol, por lo tanto suena una segunda mayor debajo de lo escrito.

**Figura 1. A, registro en el saxofón soprano; B, registro en sonido real**



Su forma puede ser recta o curva en su cuello y cuerpo. Es de importar el hecho de que Ravel arregló la famosa parte para saxofón soprano en su bolero para dos saxofones, el sopranino en Fa y el soprano en Si bemol. Por el lado de la música popular fue utilizado por algunos intérpretes del jazz de los años 20 conocido como el dixieland, en reemplazo del clarinete, logrando muy buenos resultados.



**1.2.3. El saxofón Alto.** También conocido como contralto, esta afinado en Mi bemol y suena una sexta mayor debajo del sonido real.

**Figura 2. A, registro en el saxofón Alto; B, registro en sonido real**



Es el más utilizado de la familia de los saxofones, gracias a sus grandes posibilidades, diversidad y expresividad. Se le ha considerado instrumento solista debido a la mayor cantidad de literatura que existe con respecto a los otros miembros de la familia, esto va desde solos con orquesta o acompañamiento de piano, hasta participación en fragmentos orquestales, incluso cuartetos de saxofón. En cuanto al Jazz ha sido utilizado por muchos interpretes, como por ejemplo Charlie Parker o Paquito de Rivera, logrando muy buenos resultados y al tiempo muchos aportes que lo colocan como el numero uno de la familia de los saxofones.



**1.2.4. El Saxofón Tenor.** Esta afinado en Si bemol, y suena una novena mayor abajo del sonido real, es decir esta una octava mas abajo que el saxofón soprano.

**Figura 3. A, registro en el saxofón Tenor; B, registro en sonido real**



Una de sus características es aquella de poseer un cuello encorvado, que

contribuye a darle una amplia sonoridad, pero representa una dificultad para ejecutar algunas notas en el registro sobreagudo, debido a la distancia. Aunque su exploración ha sido menor debido al número de obras existentes para este instrumento, se han dado grandes pasos de evolución, además de su participación en el cuarteto de saxofones. No se puede ignorar que en el jazz sobre todo en los últimos tiempos el saxofón tenor se ha convertido en un icono para la sociedad, que representa esta música en cualquier lugar del mundo.



### 1.3. CONFORMACIÓN

El Instrumento esta conformado por 3 partes fundamentales

- Boquilla y Caña (aparato generador)
- Cuello (conductor y modulador)
- Cuerpo (productor y amplificador)

**1.3.1. La Boquilla.** Es una pieza fundamental dentro de los componentes del instrumento, su parte inferior es plana donde se ubica la caña o lengüeta, la cual es sostenida por una abrazadera o ligadura. Esta parte se denominará “APS”(Aparato Productor de Sonido).

Hay muchos aspectos que influyen en la selección y el uso de una boquilla según la constitución física de la persona en cuanto la forma y musculatura facial, la estructura de los huesos, los dientes, el grosor de los labios, entre otras.

Existen muchas marcas, entre ellas están Selmer, Vandoren, Yamaha, Rico Royal, Berg Larsen, Claude Lake, Otto Link, Beechler, Dukoff, Meyer, entre otras mas, de las cuales existen numerosas referencias de acuerdo a las características físicas de la boquilla. Para iniciar es recomendable la boquilla Standard de abertura media, que generalmente vienen provistas en los instrumentos de buena calidad, o se pueden adquirir de acuerdo a la referencia de la marca.

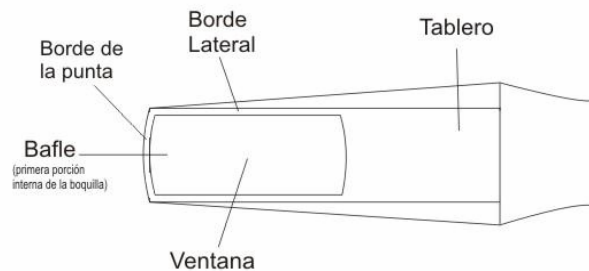
### **El Material**

Los materiales son muy variados, algunos de los más conocidos son:

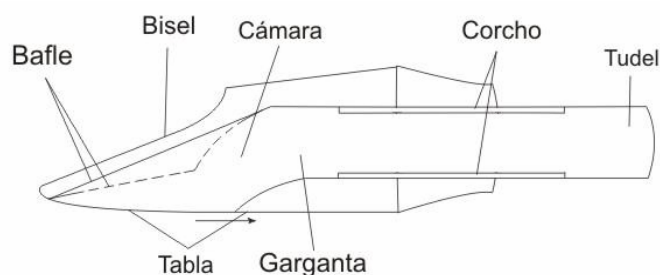
- La boquilla de cristal que es poco conocida, tiene muchos partidarios entre los intérpretes de clarinete. Este material es muy frágil, y con un pequeño golpe en la punta se puede hacer que se astille. Su ventaja estructural es la permanencia de la abertura.
- La boquilla de metal que es caracterizada por su robustez, debido a que el metal es mucho mas denso con respecto a los demás materiales. Las dimensiones exteriores generalmente son más pequeñas, debido a que el metal no necesita ser tan grueso para tener la resistencia necesaria.
- El plástico que ha sido el material usado por excelencia por los estudiantes, debido a la resistencia, robustez y precisión.
- La boquilla de ebonita, que ha sido considerada segura por su material de goma dura. Esta se puede modificar, se talla fácilmente y no se rajará en circunstancias normales.

## Partes de la Boquilla.

**Figura 4. Partes de la Boquilla A**



**Figura 5. Partes de la Boquilla B**

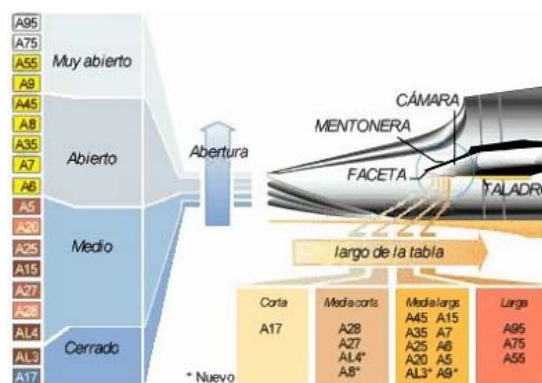


**El Diseño.** Es este aspecto el que considera las dimensiones y la forma, las cuales determinan las características del sonido, en cuanto a la boquilla. La calidad del sonido nace en la cámara interna de la boquilla actuando esta y la caña como mecanismo generador, este mecanismo establece la relación del sonido fundamental a sus distintos armónicos, que afecta la naturaleza de la calidad el sonido.

**La abertura.** Es la curva que deja el plano o tabla de la boquilla hasta el borde de su punta. Su extensión controla la distancia entre la punta de la caña y la punta de la boquilla, conocida como la abertura de la punta. La distancia desde la punta al comienzo de la curva se conoce como largo de la abertura. La abertura larga provoca mordedura, ya que se necesita más presión para cerrar la caña al punto donde vibra. Requiere una mordedura

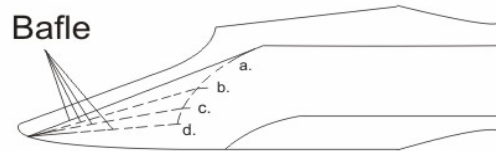
más corta y una caña mas blanda, que debilita las notas altas. La abertura corta reduce el control y flexibilidad de la embocadura. El sonido es fino y los tonos bajos tienen una inclinación a romperse. Es comparativamente fácil sobre la embocadura pero carece de rango dinámico. La abertura grande dificulta la ejecución suave, se necesita que los músculos de la embocadura sean potentes para la ejecución. Por otro lado la abertura cerrada requiere una caña mas dura, produce un sonido mas fino y es mas apta para el registro agudo.

**Figura 6. Tipos de abertura en una boquilla marca Vandoren, especificados en la gama de colores azules.**



El **“Baffle”**. Es la primera porción interna de la boquilla que está directamente detrás de la punta, la cual recibe el primer ataque de las vibraciones cuando deja la caña. El baffle alto deja poco espacio entre la caña y la boquilla, y refuerza los armónicos superiores, dando un borde o zumbido al sonido. Es probable que sea la causa de chirridos, la producción de sonido es buena pero muy tosca. El baffle bajo produce un sonido oscuro y apagado que carece de potencia y proyección. Produce resistencia demasiado cerca de la punta de la caña y es duro para soplar. En la figura vemos diferentes alturas del baffle, comenzando por la “a” y aumentando la altura hasta la “d”.

**Figura 7. Bafle de la boquilla**



La punta o borde. La punta ancha se puede describir como mecanismo de defensa. Es excelente para ejecuciones suaves pero es incapaz de proyectarse; emite un sonido plano con ausencia de los armónicos más altos, sin penetración alguna y tiene muy poca flexibilidad. La punta angosta es peligrosa y probablemente sea la causa principal de chillidos. La caña debe adaptarse perfectamente ya que la punta angosta ofrece tan poca resistencia que es difícil de controlar. Es bueno para una proyección de tipo "Zumbido".

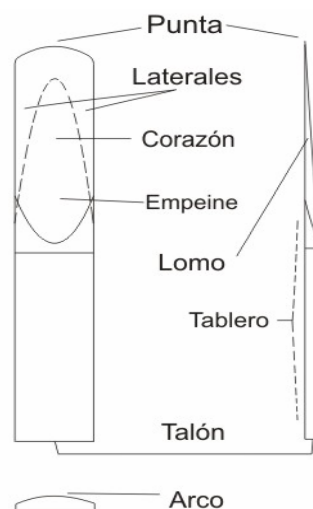
La cámara. Es sitio principal de resonancia del sonido. Siendo la abertura de la cámara de gran importancia. Un buen diseño de cámara producirá buenos resultados con cualquier abertura. Una cámara pequeña que vaya directamente a la boquilla dará más volumen y más brillo al sonido que una cámara más grande. Las paredes laterales rectas permiten más armónicos; las paredes laterales curvas producen un sonido más dulce.

Garganta. Es la parte interna que sigue después de la cámara, la cual es cilíndrica (en forma de tubo), y en su parte final se ajusta a presión con el corcho, para comunicar la boquilla con el tudel.

Tablero o Tabla. Es la parte posterior de la boquilla, sobre la cual se coloca y ajusta la caña. El tablero o tabla llega hasta donde empieza la curva que conocemos como abertura.

**1.3.2. La caña.** La tarea principal de la caña es su función batiente mediante la cual abre y cierra a distintas velocidades a lo largo de la abertura de la boquilla. El promedio de la velocidad o frecuencia controla la afinación del sonido. Una columna de aire fuerte crea una carga de trabajo mayor sobre la caña lo que baja notablemente la afinación. Existen muchos materiales con los cuales se pueden construir cañas, entre ellos está el plástico que tiene gran durabilidad, pero no posee el sonido ni la flexibilidad de las hechas propiamente de caña.

**Figura 8. Partes de la caña**



**Selección.** Es importante saber que dentro de una caja de cañas podemos encontrar un porcentaje de cañas de menor calidad, por lo tanto es importante la selección de acuerdo a los siguientes parámetros.

- De una marca reconocida generalmente se obtienen mejores resultados con su producto, debido a los procesos tecnificados y a la gran demanda que tienen. Algunas son: Vandoren, La voz, Selmer,

entre otras.

- Elegir una resistencia media o blanda hasta que pueda determinar que es conveniente.
- Observando la caña contra luz se pueden ver las vetas en dirección a la punta, si estas vetas se ven más marcadas la caña dará mejores resultados.
- Las manchas en la corteza son recomendadas, sin embargo es importante evitar que tengan hoyos en el lomo o en lo plano.
- Los bordes y los cortes en general deben ser uniformes y totalmente simétricos.

**Ajuste.** Cada músico tiene su propio criterio para rectificar una caña y ponerla a su alcance. Esto no requiere de conocimientos especiales, pero si de un poco de minuciosidad, paciencia y reflexión. La lengüeta se puede dividir en tres sectores:



La calidad de la caña virgen es sin duda el primer triunfo de una buena lengüeta. La punta que es muy fina (de 8 a 12mm) debe ser firme para permitir buenos sonidos agudos. Después el bisel se ensancha en (grosor), mucho más en el centro que en los bordes de la lengüeta, en punta de lanza y en forma de bóveda. El retoque de una de estas partes, puede mejorar la prestación de la caña en sonoridad, agilidad y amplitud, para adaptarla a la boquilla y al músico.

Herramientas para estos retoques:

- Un cuchillo del tipo de los empleados por los oboístas.
- Una cuchilla de afeitarse o un cúter.
- Papel de lija, de grano extrafino.

Debe tenerse cuidado, los resultados son complejos. Un retoque puede mejorar la respuesta de la caña, pero también desequilibrar la conformación de la misma.

**1.3.3. El Cuello.** Denominado conductor y modulador, debido a que el sonido generado por la boquilla pasa por este mecanismo el cual se encarga de pre amplificar el sonido el cual llega al cuerpo del instrumento con



unas características diferentes a las que da la sola boquilla montada. Es importante observar que el cuello posee un pequeño agujero unos centímetros después del corcho, el cual trabaja cuando esta fusionado con su cuerpo, permitiendo un mínimo escape de sonido, permitiendo alterar frecuencia al doble para producir sonidos una octava mas arriba; este mecanismo es conocido como llave de octava.

La forma del cuello es muy importante, pues esta nos respaldará a la hora de producir sonidos agudos que manejan altas frecuencias. Una comparación es cuando tratamos de hacer el sol sobre-agudo en el saxofón alto, en el soprano y luego y el saxofón tenor, resulta que es mas fácil ejecutarlo en el saxofón alto y soprano que en el tenor, debido a que la distancia del cuello es mayor con respecto a su cuerpo.

**1.3.4. El cuerpo.** Es el área de trabajo del instrumentista y donde realiza la producción sonora con respecto a las notas que se pueden tocar el saxofón. Se compone de tres partes generales: cuerpo, codo y campana.

Las llaves están ubicadas en dos grupos a lo largo del cuerpo del instrumento, estas activan los mecanismos que tapan los agujeros por medio de platillos que contienen tapones de cuero llamados zapatillas. De esta manera se modifica la longitud del tubo y consecuentemente la propagación del sonido a través del mismo dando diferentes frecuencias a los sonidos que produce.

El cuerpo del instrumento funciona como amplificador del sonido que genera la boquilla y conduce al cuello, aunque es importante saber que las tres partes del cuerpo trabajan con ciertos registros.

Si el instrumento se toca, lo que se oye es el sonido radiado, no la onda estacionaria en su interior. Muchas personas piensan que sonido generado en la boquilla viaja a través de todo el tubo, para finalmente salir por la campana, lo que es totalmente falso. La campana del instrumento trabaja cuando todos los agujeros más grandes están tapados (las dos notas más bajas). Para demostrar esto, se puede suprimir la campana de un clarinete, por ejemplo, sin notar una diferencia apreciable a lo largo de toda una ejecución musical. De igual manera, la campana de un fagot puede suprimirse sin cambio aparente para las notas altas.

**1.3.5. Los Resonadores.** El resonador es una de las partes de la zapatilla más variables. El resonador es una pieza circular que se pone en el centro de algunas zapatillas,



sujeto con un tornillo o un remache y que pueden ser de diversos materiales.

Existen muchos modelos de resonador, tanto si atendemos al material que los compone, como a las diversas formas que adoptan para dar uno u otro matiz al sonido del instrumentista.



Zapatillas de saxofón con resonador plano de metal



Zapatillas de saxofón con resonador convexo metálico sin remache



Zapatillas de saxofón con resonador abombado



Zapatillas de saxofón con resonador plateado estriado (Noyek)



Zapatillas de saxofón con resonador dorado y estriado (Noyek)



Zapatillas de saxofón con resonador estriado (Noyek) de aluminio



Zapatillas de saxofón con resonador estriado (Noyek) de latón

Por su clara diferencia con respecto a los demás se destacan los nuevos resonadores "Noyek", con sus diversas opciones (dorado, plateado, de aluminio, de latón). Por su diseño estriado, reflejan más las ondas sonoras durante su recorrido por el cuerpo del instrumento, produciendo una mayor potencia y un sonido más brillante. Dependiendo del material elegido obtenemos diferentes matices de sonido más o menos brillantes.

Los *resonadores plásticos* son los más utilizados, y se caracterizan por producir un sonido más oscuro, además no tienen variedades de forma. Se utilizan principalmente en instrumentos de gama media-baja. No utilizan remaches para su sujeción. Pueden ser negros o marrones.



También existe un sistema con arandelas cuyo resultado es el de un resonador más pequeño. Su uso principal es para zapatillas de tamaño medio-pequeño o para el músico que no quiere un sonido tan brillante como el que produciría con un resonador de tamaño normal.



Las zapatillas con resonador metálico, suelen ser las preferidas por los saxofonistas profesionales, pero muchas veces, esas decisiones vienen como resultado de factores ajenos a la propia naturaleza del material. Casi el cien por ciento de los saxofones de gama alta, están equipados con zapatillas con resonador metálico, y eso es lo que nos induce a creer que son mejores.

#### **1.4. TÉCNICA RESPIRATORIA**

Todo uso del aparato respiratorio para actividades que van mas allá del alcance del suministro del torrente sanguíneo requiere un esfuerzo consiente, y es un elemento importantísimo en el campo de la ejecución de instrumentos de viento.

**1.4.1. Relaciones del Sonido.** La naturaleza de un sonido musical esta relacionada con ondas vibratorias uniformes en el aire que percibe el oído humano. Para generar estas ondas se requiere el uso de un dispositivo que de alguna manera pondrá aire en movimiento al promedio de velocidad deseado. En el caso del piano, el medio vibratorio (la cuerda) es golpeada con un martillo. Los instrumentos de cuerda se tocan por punteo o fricción. El uso del arco permite que se sostenga el sonido, ya que mantiene a la cuerda vibrando a amplitud uniforme, mientras que una cuerda que es golpeada o punteada alcanzara su mayor volumen en el impacto inicial, seguido de una disminución gradual. Los ejecutantes de metales establecen una vibración labial forzando un flujo de aire a través de una pequeña

abertura en los labios. Los instrumentos de vibración se dividen en dos categorías: lengüeta o caña doble y lengüeta o caña simple.

Los instrumentos de caña doble, como el oboe o el fagot, tiene dos pequeños pedazos de caña que vibran una contra otra. Los instrumentos de caña simple como el saxofón y el clarinete tienen una sola caña que vibra contra una superficie sólida que es la boquilla y el flujo de aire que pone esta caña en movimiento.

En el violín se busca el desarrollo de procedimientos correctos para la fricción del arco. Un buen ejecutante fricciona el arco con la tensión correcta, y esto se aplica directamente al saxofón ya que el flujo del aire es el "arco" del saxofonista.

A menudo se presentan frustraciones y el ejecutante culpa a la boquilla, la caña y sobretodo a la embocadura. Todos ellos son muy importantes pero dependen directamente del flujo de aire para su funcionamiento exitoso. En ningún caso funcionara correctamente si la respiración es incapaz de activar el medio vibratorio en forma controlada.

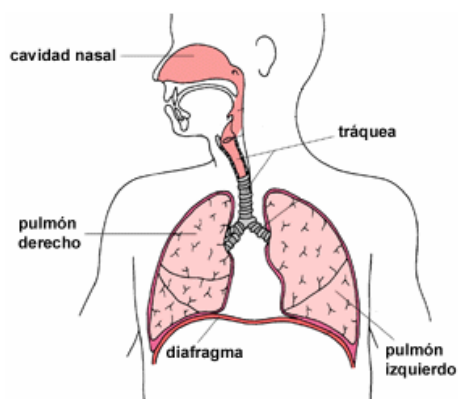
**1.4.2. Aparato Respiratorio.** El tórax o cavidad pectoral contiene el corazón, pulmones, esófago, y tráquea (conducto de viento). Está rodeado por la estructura ósea que consiste de la columna vertebral, el esternón y las costillas. Entre las costillas hay muchos músculos pequeños conocidos como los intercostales, cuya función es expandir y contraer las costillas.

El piso de la cavidad pectoral es una división membranosa muscular, conocida como diafragma, que funciona involuntariamente y es controlada por la acción de los músculos circundantes. El diafragma divide la cavidad

pectoral del abdomen, Tiene forma abovedada que tiende a enderezarse al inspirar, pero luego volverá a su estado normal. Una vez que ha tomado esta posición plana por medio de la inspiración, forzará el aire hacia afuera simplemente relajándose. Los músculos intercostales funcionan de manera distinta, porque ellos controlan voluntaria y directamente la expansión y contracción de las costillas.

La tráquea es un conducto membranoso y cartilaginoso a través del cual entra y sale el aire de los pulmones. En su extremidad superior esta la laringe, que contiene los órganos que controlan el pasaje del aire a través del conducto de viento. Mas arriba está la epiglotis, válvula que conduce la comida dentro del estomago y el aire a los pulmones. La tráquea se divide en dos ramas que van al pulmón izquierdo y derecho. El esófago esta situado detrás de la tráquea y pasa directamente a través de la cavidad pectoral al estomago.

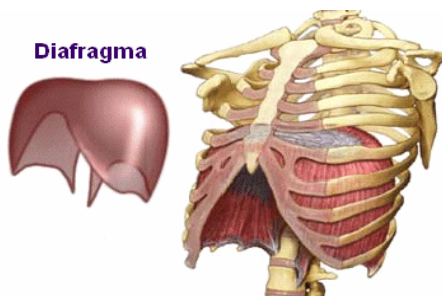
**Figura 9. Aparato respiratorio**



Para el instrumentista la forma mas natural de mover el diafragma es empujando el abdomen hacia adelante. Esta acción tiene lugar cuando respiramos naturalmente. Si observamos a una persona que duerme,

notaremos que el abdomen se mueve más que el pecho.

**Figura 10. El diafragma**



En la figura podemos ver que el diafragma al abrirse tiene una forma similar a la de un paracaídas.

**1.4.3. La Postura.** La postura juega un rol importante en una acción respiratoria eficiente. Una posición encogida no permitirá a la cavidad pectoral expandirse a su máxima capacidad. Si se empujan los hombros hacia atrás se siente inmediatamente que el pecho se agranda, aunque no haya tomado aire. La primera consideración es desarrollar el hábito de estar parado o sentado derecho.

**1.4.4. Desarrollo del Proceso Respiratorio.** El funcionamiento del aparato respiratorio tiene como propósito despertar la conciencia a la importancia de la fuerza que produce el sonido, y usar todos los elementos disponibles con la mayor eficiencia.

Cambiar los hábitos respiratorios es generalmente un proceso lento, y requiere paciencia y atención constante.

Un ejercicio recomendado para condicionar el proceso respiratorio para la ejecución del instrumento es el siguiente:

Caminar despacio manteniendo el cuerpo suelto, sin llevar cosas pesadas.

Pararse derecho pero cómodo. Los hombros y brazos relajados. Balaceando los brazos mientras se camina.

Tomar una respiración completa en un paso.

Mantener esta respiración durante dos pasos

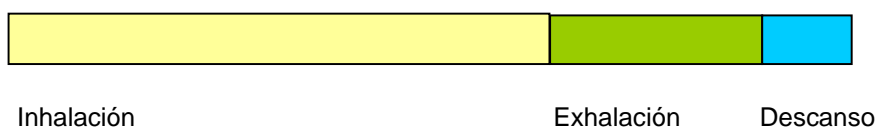
Exhalar por la boca despacio durante ocho o diez pasos.

Caminar dos pasos antes de volver a respirar.

El proceso respiratorio utilizado durante la ejecución de instrumentos de viento es diferente al utilizado en la respiración normal. Debe tenerse en cuenta que en la respiración normal, la mayor parte del tiempo se utiliza en la inspiración (color amarillo) y mucho menos en la exhalación (color verde). Se produce exactamente lo contrario cuando se ejecuta un instrumento de viento.

### **Figura 11. Ciclo respiratorios normal y de ejecución**

#### *Ciclo de respiración normal*

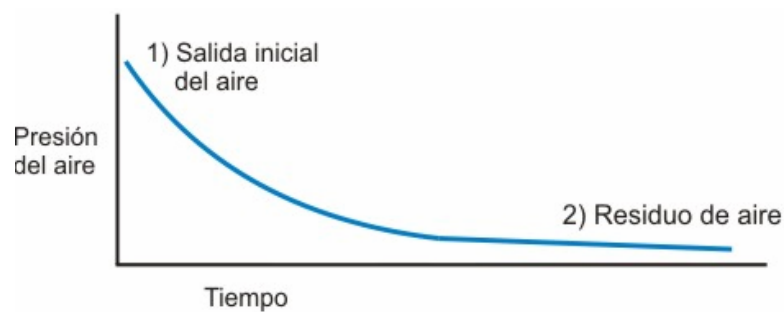


#### *Ciclo de respiración al ejecutar instrumentos de viento*

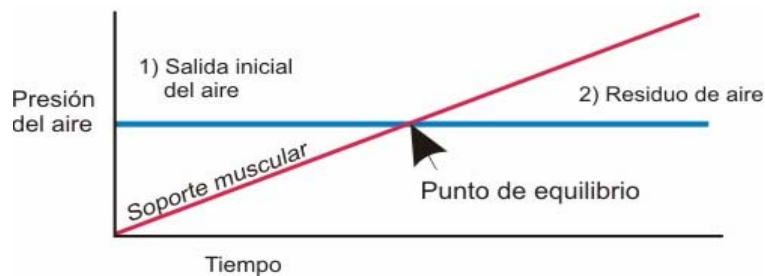


Uno de las deficiencias de la respiración es el trabajar con un medio de presión decreciente, cuando los pulmones se desinflan más allá de un cierto límite, es difícil inspirar debido a la pérdida de aire residual. Por eso es recomendable mantener los pulmones lo mas inflados posible de manera que la elasticidad natural de los músculos del pecho trabaje.

**Figura 12. Gráfica exhalación descontrolada**



**Figura 13. Gráfica exhalación con presión uniforme**



La figura 10 muestra que en el punto de salida inicial hay mayor presión de aire de lo que se necesita; dicha presión va disminuyendo, hasta que al final no hay reserva. La figura 11 muestra como retener la presión del aire uniformemente, alcanzando un punto de equilibrio, dando desde el inicio un soporte controlado a través del el diafragma y los músculos pectorales, el cual va aumentando proporcionalmente al tiempo, brindando un apoyo adicional para mantener constante la presión en el aire residual.

**1.4.5. La Inhalación.** La posición de la boca y la garganta durante la inspiración es un punto a considerar. Una gran cantidad de aire debe entrar a la cavidad pectoral rápida y silenciosamente, sin molestar la embocadura. Los siguientes son pasos fundamentales para una correcta inhalación:

- Estar sentado o parado derecho y mantener el pecho en alto.
- Abrir la boca dejando caer la mandíbula.
- Mantener la garganta en la forma adoptada cuando se bosteza.
- Expandir todo el talle simultáneamente.

El estudio del funcionamiento del aparato respiratorio tiene como propósito despertar la conciencia sobre la importancia de la fuerza que produce el sonido, y el usar todos los elementos disponibles con la mayor eficiencia.

**1.4.6. La Exhalación.** La presión uniforme permite tocar frases mas largas que contribuyen a una mayor belleza y mayor control del sonido. Para una correcta exhalación se debe tener en cuenta un aspecto fundamental, al que denominamos el “apoyo”, el cual consiste en el correcto empuje del aire mediante los músculos abdominales y del diafragma, y que es similar al hecho de pujar. Los ejercicios respiratorios se deben practicar de pie y sentado, pero en postura correcta. Una posición sentado, agachado reduce la capacidad del pecho e inhibe la acción de los músculos abdominales. Es beneficioso aprender a detener y recomenzar con el aire sin inspirar nuevamente. Este procedimiento es común en la ejecución actual y vale la pena

examinar la acción física que se produce. Hay dos formas por medio de las cuales se puede controlar la descarga de aire. Una es por alteración de la medida de la garganta, similar cuando pronunciamos la consonante “H”; la otra es un cambio en la presión sobre la cavidad pectoral, disminuyendo el peso ejercido por los músculos para empujar el aire hacia afuera. El dominio de ambos métodos es recomendable ya que cada uno ocupa un lugar en el arte de ejecutar frases musicales.

## **1.5. LA EMBOCADURA**

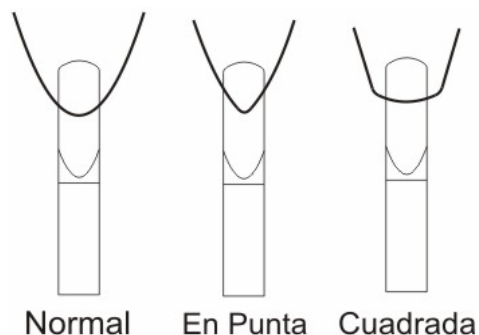
Básicamente es la posición de los labios alrededor de la boquilla, los cuales afectan la producción del sonido, La embocadura implica los músculos de los labios, el mentón, la lengua y la estructura ósea de la cara.

La labor de la embocadura es servir de conexión hermética de manera que la presión de la columna de aire se mantenga y se transfiera la energía suficiente a la boquilla y a la caña.

Esta es como la “zona de control” del sonido. El labio y la mandíbula deben proporcionar la correcta tensión para doblar la caña apenas y lograr que la esta vibre. La embocadura implica el volumen afinación y tono.

**1.5.1. La Estructura Facial.** Es importante contemplar la estructura de la cara en cuanto a los músculos y la mandíbula.

**Figura 14. Estructura facial con relación a la caña. (Tomado del libro el arte de tocar el saxofón).**



- *Mandíbula normal.* Es aquella que posee unas las características ideales, debido a su forma, pues el arco que forman los dientes en conjunto permite una mejor mordida y apoyo con respecto a la caña.
- *Mandíbula en punta.* Es ideal para los saxofones alto y soprano pero se debe tener cuidado con las boquillas grandes, pues la curva no es muy apropiada para adaptarse a una caña ancha.
- *Mandíbula cuadrada.* Tiene ventaja con saxofones grandes como el tenor, barítono y bajo pues las boquillas grandes se acomodan mejor a la línea del labio y mandíbula ancha.

La posición de la embocadura requiere que los dientes superiores e inferiores estén alineados entre si, pero existen variantes.

- *Mandíbula Saliente.* Es una ventaja para ejecutar instrumentos grandes pues no se necesita abrir demasiado la boca para tener el labio inferior en la posición correcta, pero con instrumentos más pequeños se requiere introducir el labio superior muy poco para compensar la correcta posición del labio inferior.

- *Mandíbula retraída.* Genera problemas debido a que la boquilla debe introducirse más de lo normal para colocar el labio inferior en la posición correcta.
- *Mandíbula Normal.* Es aquella esta en una posición dentro de lo que consideramos normal, y permite la mejor alineación entre si los dientes superiores e inferiores.

**Figura 15. Clases de mandíbula. (Tomado del libro El arte de tocar el saxofón)**



**1.5.2. Los Dientes.** Es importante tener cuidado cuando el labio inferior se recuesta sobre los dientes, pues esta mordedura puede afectar el labio inferior produciendo daños severos.

Los dientes superiores irregulares producen desequilibrio en el anclaje de los dientes, haciendo que la embocadura se torne mas hacia un lado, para esto es necesario utilizar un adhesivo en la parte superior de la boquilla. Y así lograr fijar los dientes correctamente.

**1.5.3. Los Músculos de Sostén.** Los músculos rodean la boca. Pueden compararse con los rayos de una rueda que abren en forma de abanico desde el centro que es la cavidad bucal.

La efectividad de la embocadura depende del desarrollo muscular con el cual el labio inferior se sostiene a si mismo independientemente de la mandíbula inferior. Los labios rodean la boquilla con idéntica presión, hacia el centro, parecido a una banda elástica. Los músculos del mentón sirven para mantener el labio inferior en la posición correcta, y así aliviar la presión ejercida sobre los dientes inferiores, mientras que los músculos del labio y de las mejillas se contraen para proporcionar la atención necesaria alrededor del resto del círculo.

Los dientes superiores descansan en un punto de la boquilla más o menos dos centímetros tomados desde la punta de la boquilla hacia adentro. Este punto de anclaje debe ser lo suficientemente firme de manera que no haya problema en que los dientes se deslicen sobre la boquilla. El peso de la cabeza debe descansar allí. Los ángulos de la boca deben empujarse hacia adentro, el labio inferior hacia arriba y los dientes inferiores y la mandíbula hacia abajo.

El Maxilar inferior se deja caer debido a que no debe ser parte del sostén muscular.

**1.5.4. Posición de la boquilla.** La cantidad exacta de inserción de la boquilla depende de la abertura de la misma, la fuerza de la caña, el control y la medida de la boquilla, esto sumado a los aspectos físicos de la estructura facial. La embocadura básica permanece igual para todos los saxofones, con ajustes que dependen de la medida de la boquilla.

## **1.6. EL SONIDO**

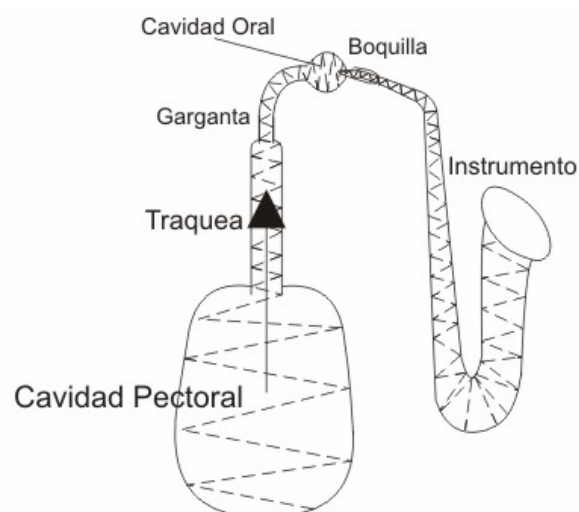
La calidad del sonido es un tema muy personal sobre el cual se tejen

diversas posibilidades. El Saxofón posee una gran variedad en la calidad del sonido debido a su gran flexibilidad influenciada por:

- Concepto de sonido
- Caña y boquilla
- Órganos respiratorios
- Embocadura

**1.6.1. El Cuerpo como parte del Instrumento.** Cuando se produce sonido en el saxofón las ondas de sonido viajan detrás de la caña pero también delante de ella, es decir en dirección al instrumento, pero también hacia la boca. Por eso la garganta y los pulmones además de proporcionar presión a la caña para que esta vibre, son un gran contribuyente para la amplificación del sonido. En este punto es importante prestar atención a la garganta, que comunica la cavidad oral y los pulmones, una importante caja de resonancia.

**Figura 16. El cuerpo como parte del instrumento en la resonancia y amplificación del sonido**

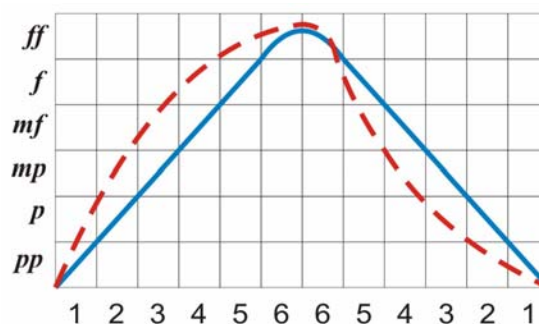


La garganta debe estar abierta para lograr que el flujo vibratorio se desplace por todo el aparato respiratorio, la cavidad oral y el instrumento. Este planteamiento garantiza una resonancia uniforme visualizando el cuerpo como parte del instrumento.

**1.6.2. El Color.** Este concepto es usado para describir el sonido en cuanto a su tono, y así definirlo como oscuro o brillante, este incluye todas las variantes del espectro sonoro, similar al espectro de los colores utilizado en física. Un sonido brillante hace énfasis en los armónicos mas altos, mientras que el sonido oscuro los reduce. El factor numero uno que afecta el color es la caña y la boquilla en sus múltiples variantes posibles.

**1.6.3. La Intensidad.** Es la energía y el volumen del sonido producido. Depende del manejo que se ejerza sobre el flujo de aire disponible para sostener la columna de aire. En la siguiente grafica observamos la ejecución de un sonido desde un pianissimo hasta un fortísimo, que regresa al volumen inicial; el color rojo representa el manejo descontrolado de la intensidad, mientras que el color azul representa el manejo equilibrado de la misma.

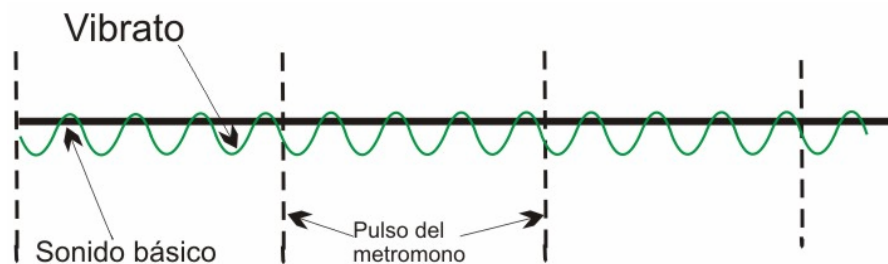
**Figura 17. Gráfica de la ejecución de un sonido desde un *pp* hasta un *ff*. (Tomado del libro El arte de tocar el saxofón)**



Es importante mantener la embocadura fija para los cambios de intensidad, debido a que un mínimo cambio puede afectar la afinación y la calidad.

**1.6.4. El Vibrato.** Esta característica es una leve desafinación consecutiva que se le da al sonido para embellecerlo y darle expresión. Se utiliza generalmente en sonidos con una duración considerable o en frases ligadas.

**Figura 18. Gráfica de la ondulación del Vibrato. (Tomado del libro El arte de tocar el saxofón)**



Los elementos relacionados con la producción de vibrato son la mandíbula, los labios, la garganta, y los músculos del diafragma, derivándose de cada uno una técnica para la producción del mismo.

El *vibrato mandibular* es el que se logra mediante la utilización de los músculos de la embocadura, generando cambios de presión en la caña cuando la mandíbula se mueve, y logrando así una variación en afinación, volumen y timbre.

El *vibrato labial* es parecido al mandibular, pero se logra con el movimiento de los labios, este tipo de vibrato es poco usado por que perturba la correcta embocadura.

El *vibrato de garganta* es muy común en los intérpretes de metales, y se logra tensionando los músculos de la garganta, y pronunciando las sílabas “ga-ga-fa” algunas personas lo describen como “relincho” o “sonido de chiva”.

El *vibrato de diafragma* esta más relacionado con intensidad, pues se produce cambiando la fuerza promedio de la columna de aire sobre la caña. Se trabaja mucho el diafragma y los músculos abdominales y se puede relacionar con la pronunciación de las sílabas “huh-huh-huh”

**1.6.5. La Afinación.** Es un tema de gran controversia debido a los diferentes aspectos que influyen en ella, pero hay una razón que es la que mas afecta a los saxofonistas, pues la gran mayoría tiende a tocar alto en el registro superior. Algunos de los factores que afectan la afinación son:

*Escuchar la afinación incorrectamente.* Debido a que no se es sensible al tono y no se presta atención a las relaciones de los intervalos en la música que se interpreta, por lo tanto se acostumbra a escuchar mal, para esto es importante prepararse auditivamente con estudios de solfeo durante el estudio del saxofón.

*Embocadura incorrecta.* Uno de las formas de mejorar este aspecto es estudiando la afinación por octavas, cuidando de mantener la misma presión labial para cuando se ejecuta la misma nota a la octava.

**Figura 19. Ejemplo de ejercicios de octava**



*Cambios de posición de la mandíbula en los diferentes registros.* Esto sucede mucho con el ejecutante autodidacta que mueve la mandíbula hacia atrás para producir sonidos graves y hacia adelante para producir sonidos agudos. Generalmente esto sucede más para producir sonido subtonado (Pág. 50).

*Colocar la boquilla incorrectamente.* Esto sucede cuando el ejecutante debe sacar la boquilla mas de lo normal debido a que esta mordiendo y tocando con afinación alta, o el caso contrario en que el interprete no ejerce la presión necesaria al labio y produce una afinación baja, esta ubicación de la boquilla fuera de lo normal afecta la correcta afinación en relación del intervalo en el instrumento.

*Una boquilla inadecuada para el instrumento o para la embocadura.* Esto sucede generalmente con los principiantes que no han desarrollado resistencia muscular y labial para ejecutar un sonido firme, también sucede con el ejecutante experimentado, cuando cambia su boquilla por una de mayor o menor abertura a la que tenia antes, implicándole volver a adecuar la presión labial y la embocadura a esta nueva boquilla

*Instrumento desajustado.* Suele suceder que el instrumento por el uso diario se desajusta. Una señal de esto es que las llaves ya no se levantan a la misma altura, cambiando la distancia con los agujeros y dando así problemas de afinación en las notas que implican a las mismas. Si la llave se eleva más de lo normal, la afinación de la nota también se eleva.

La afinación se puede ajustar mediante posiciones alternas, lo cual beneficia al ejecutante para mantener la posición de la embocadura y controlar el sonido eficientemente.

El siguiente cuadro propone el uso llaves alternas (suplidos) que permitan

aproximar la afinación sea hacia arriba (subir tono) o hacia abajo (bajar tono) según sea el caso de desafinación.

**Figura 20. Llaves alternas (suplidos) que permiten aproximar la afinación sea hacia arriba (subir tono) o hacia abajo (bajar tono) según sea el caso de desafinación. (Tomado del libro El arte de tocar el saxofón)**



Subir Tono	C#	C#	C#	D#	D#	F#	F#
Bajar Tono	Ninguno	Ninguno	B o Bb	C	C	C	Ninguno



Subir Tono	G#	G#	G o Bb	Bb	C Lat.	C#	Eb
Bajar Tono	6	4, 5, o 6	3	4, 5, o 6	4, 5, o 6	B	B



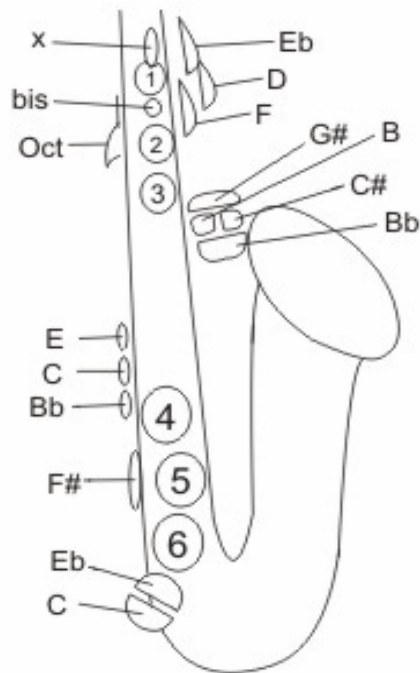
Subir Tono	D#	D#	D#	F#	F#	G#	G#
Bajar Tono	Bb	C	C	C	C y Bb	6	Alt



Subir Tono	G# o Bb	Bb	C	C	C	Ninguno	Ninguno
Bajar Tono	Ninguno	4, 5, o 6	4 y 6 ó 4, 5 y 6	4, 5, y 6	D Cerrado	D cerrado	D-E-F ó D#-E-F ó D-D#-F

## 1.7. DISTRIBUCIÓN DE LAS LLAVES

Figura 21. Distribución de las llaves en el saxofón



## 1.8. EL ATAQUE Y TERMINACIÓN DEL SONIDO

Es muy importante prestar atención al comienzo o entrada del sonido, pues existen muchas variantes según la utilización de la lengua, de la garganta o la columna de aire. De igual manera existen varias formas de cerrar o terminar el sonido.

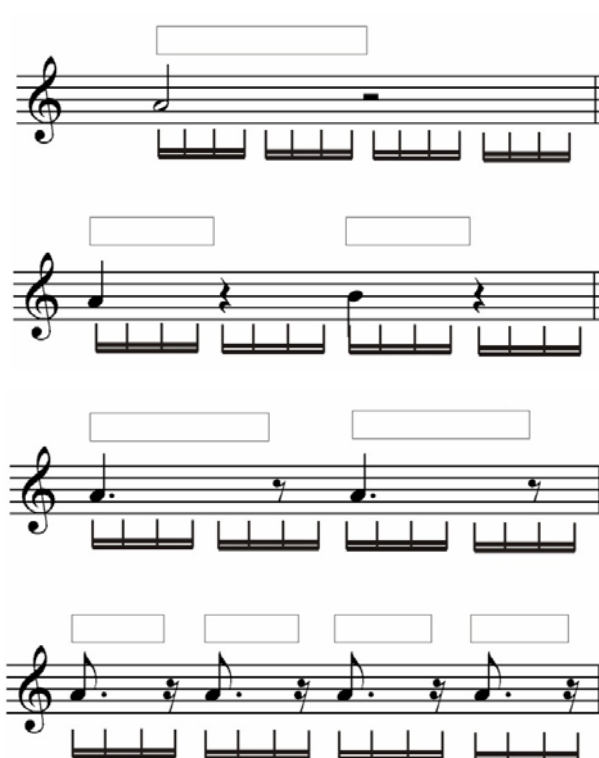
Para esto es importante tener en cuenta pasos como:

- Mantener la posición de la embocadura hasta el final para evitar distorsiones en la afinación y la calidad del sonido.
- Sostener la columna de aire uniformemente tanto en el ataque, la

duración y la terminación.

- Tener una precisión rítmica para darle la correcta duración al sonido antes de terminarlo. Es recomendable pensar en valores de semicorchea para lograr dicha precisión.

**Figura 22. Ejemplo de duración del sonido en relación a las semicorcheas**



### 1.9. ARTICULACIONES

Las articulaciones se pueden comparar con las herramientas del pintor para dar diferentes tipos de acabado a su obra, pasando desde un simple lápiz hasta los más curiosos pinceles o espátulas. Así mismo el intérprete tiene muchas posibilidades para articular el sonido. Las articulaciones comprenden

3 etapas: Inicio (I), duración (D) y terminación (T).

El inicio puede ser:

Suave

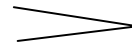
Normal

Fuerte

La duración puedes ser:

Completa (100%)

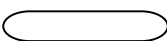
Incompleta (75%, 50%, 25%, etc) con o sin disminuyendo



Por enlace

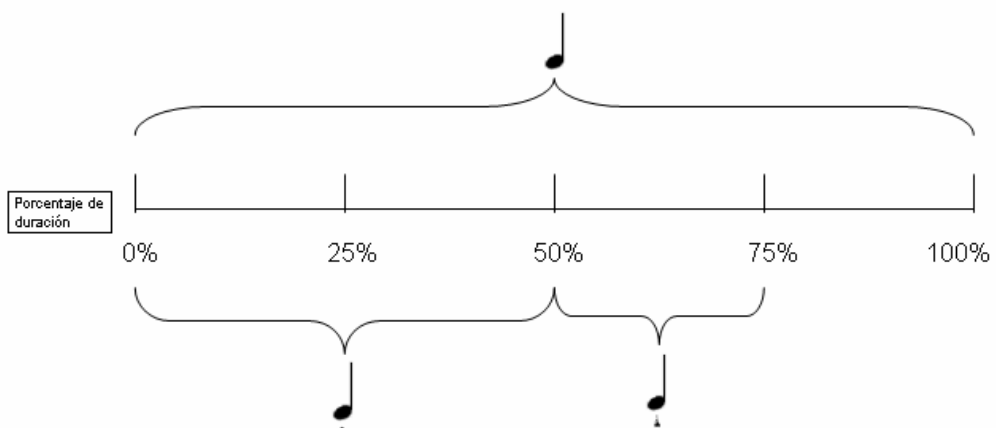
El final puede ser por:

Seco  (Cortando el flujo de aire con la lengua)


Natural  (Cerrando el flujo de aire usando el diafragma)

Por enlace 

**Figura 23. Porcentaje de duración del sonido según al tipo de articulación que se este utilizando**

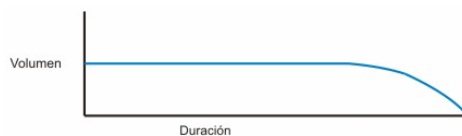


El anterior diagrama hace referencia a porcentaje de duración del sonido según al tipo de articulación que se este utilizando. A continuación se presenta en cada articulación una grafica de volumen versus duración que proporciona una idea aproximada para la ejecución de cada una.

**1.9.1. Detaché**  Es la manera de ejecutar el sonido escrito en su forma natural, sin aditivos.

- I: Normal
- D: Completa
- F: Natural

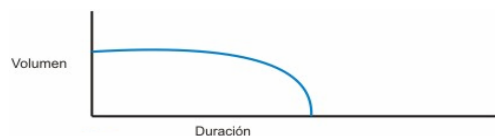
**Figura 24. Gráfica sonido Detaché**



**1.9.2. Staccato** 

- I: Normal
- D: 50%
- F: Natural

**Figura 25. Gráfica sonido Staccato**



### 1.9.3. Staccatissimo

- I: Normal
- D: 25%
- F: Seco

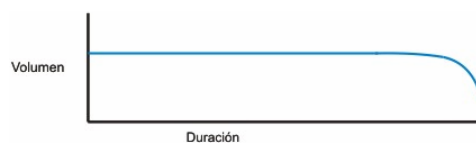
**Figura 26. Gráfica sonido Staccatissimo**



### 1.9.4. Tenuto

- I: Normal
- D: Completa
- F: Natural

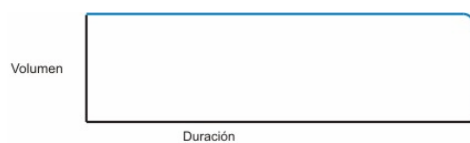
**Figura 27. Gráfica sonido Tenuto**



### 1.9.5. Martelé

- I: Fuerte
- D: Completa
- F: Seco

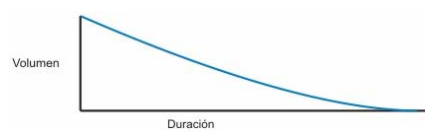
**Figura 28. Gráfica sonido Martelé**



### 1.9.6. Marcato

- I: Fuerte
- D: Completa (en ocasiones 95% aproximadamente), con disminuyendo
- F: Natural

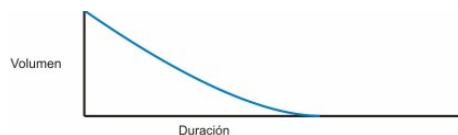
**Figura 29. Gráfica sonido Marcato**



### 1.9.7. Marcato - Staccato

- I: Fuerte
- D: 50% con disminuyendo
- F: Natural

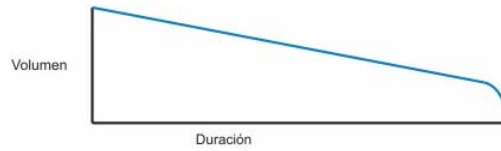
**Figura 30. Gráfica sonido Stacatto**



### 1.9.8. Marcato - Tenuto

- I: Fuerte
- D: Completa, con disminuyendo
- F: Natural

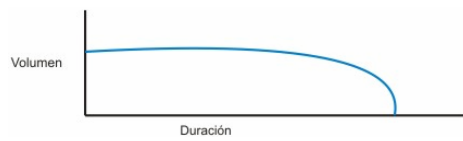
**Figura 31. Gráfica sonido Tenuto**



**1.9.9. Non Legato**  = 

- I: Normal
- D: 75% aproximadamente
- F: Natural

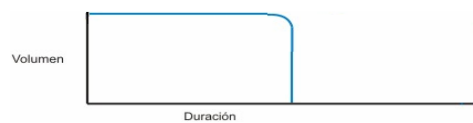
**Figura 32. Gráfica sonido Non Legato**



**1.9.10. Martelé - Staccato** 

- I: Fuerte
- D: 50%
- F: seco

**Figura 33. Gráfica sonido Martelé – Staccato**

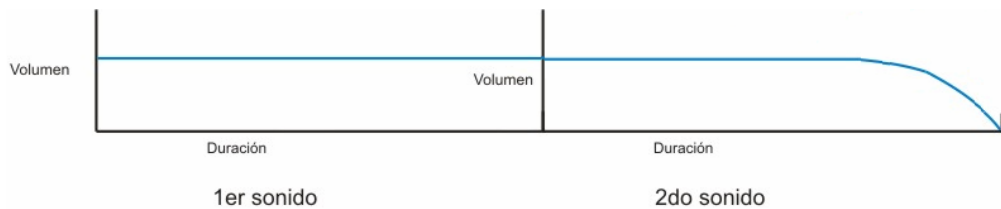


### 1.9.11. Legato



- I: Normal
- D: Enlace
- F: Enlace, según el volumen del siguiente sonido.

**Figura 34. Gráfica sonido Legato**

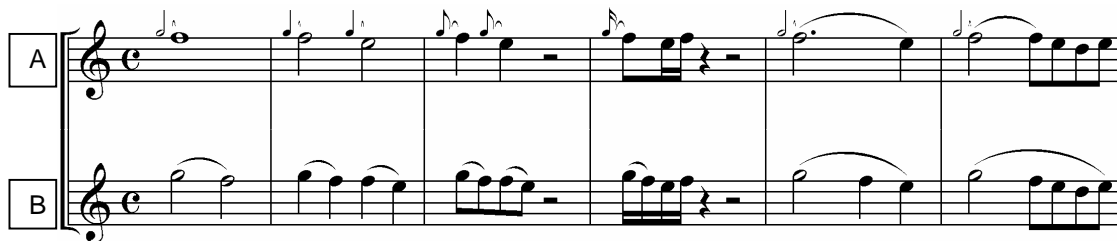


## 1.10. ORNAMENTOS

Conocer los ornamentos o adornos es indispensable a la hora de ejecutar e interpretar una pieza musical, su uso es para embellecer las frases en momentos específicos, algunos de ellos son:

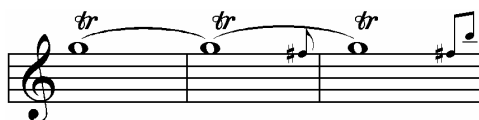
**1.10.1. Apoyatura.** Es la prolongación de la nota superpuesta hasta la mitad del valor de la nota implicada. Como su nombre lo dice es el apoyo de la nota que la utiliza dando la similitud a un retardo al resolver. En el ejemplo vemos que el pentagrama de arriba dice la escritura y el pentagrama de abajo sugiere la ejecución.

**Figura 35. Ejemplo apoyatura. A, escritura; B, ejecución**



**1.10.2. Trino.** Es la emisión de dos notas alternadas de manera rápida, generalmente son grados conjuntos, pero se puede señalar para alterar a la segunda nota y dar un intervalo mayor. Su resolución puede ser normal o estar indicada con una o más notas especificadas.

**Figura 36. Ejemplo escritura del trino.**



**1.10.3. Mordente.** Es un corto trino que consiste en alternar la nota principal con el grado inmediatamente superior. Existen variaciones haciendo trino más largo o con una nota alterada o especificada que produzca otro intervalo.

**Figura 37. Ejemplo mordente. A, escritura; B, ejecución**



**1.10.4. Gruppetto.** Su función es hacer un rápido movimiento melódico, pasando por la nota inmediatamente superior, luego a la nota inferior después de pasar por la nota principal y volver a ella inicial para llegar al siguiente sonido escrito fuera del gruppetto.

**Figura 38. Ejemplo gruppetto. A, escritura; B, ejecución**

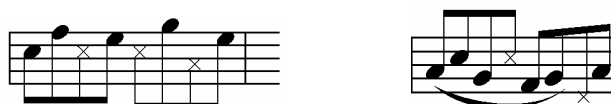


## 1.11. EFECTOS Y RECURSOS

Son una herramienta muy importante a la hora de la interpretación, generalmente usados en la música popular y en el jazz, no obstante hoy en día la música académica del siglo XX esta optando por utilizar estas herramientas, para aumentar la riqueza sonora de sus obras.

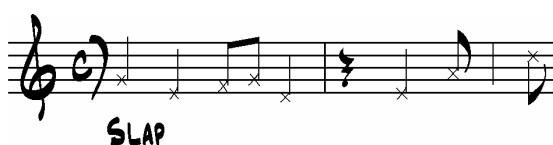
**1.11.1. Ghost Note o Nota Fantasma.** Conocida como nota fantasma. Es similar a la escritura para percusión y se ejecuta prácticamente con el residuo sonoro de la nota anterior, sumado esto a un golpe más fuerte de lo normal sobre la llave para hacer este sonido.

**Figura 39. Ejemplo escritura Ghost Note o Nota Fantasma**



**1.11.2. Slap.** Es un recurso similar a la nota fantasma, pues se escribe de la misma manera, con la particularidad que se especifica escribiendo “slap”, su sonido es como el pizzicato en las cuerdas de arco. Este consiste en un fuerte ataque por debajo de la caña para producirlo, y su duración es muy corta, similar al de la nota fantasma.

**Figura 40. Ejemplo escritura Slap**



**1.11.3. Smear.** Es un glissando que se ejecuta de manera cromática desde la nota que inicia hasta donde el símbolo esta señalando en la partitura.

**Figura 41. Ejemplo escritura Smear, ascendente y descendente**



**1.11.4. Portamento.** Es un glissando que se ejecuta aumentando la presión con los labios, ayudando con la mordida, logrando arrastrar la nota hasta su destino, similar a una desafinación. En el saxofón se utiliza con eficiencia en el registro agudo.

**Figura 42. Ejemplo escritura Portamento. Ascendente y descendente**



**1.11.5. Bending.** Es originario de la guitarra en el blues, y consiste en ejecutar una apoyatura, desde un semitono aproximadamente por debajo de la nota donde se desea llegar, la particularidad del bending es que esta apoyatura se realiza con el labio y manteniendo la misma digitación.

**Figura 43. Ejemplo escritura Bending**



**1.11.6. Frullato.** El frullato es un efecto que rasga el sonido, similar al motor de un carro cuando se acelera. Este se logra haciendo vibrar la lengua como produciendo la consonante “rr” indefinidamente durante el tiempo que se desee mantener el efecto. Lo que sucede es que la vibración de la lengua hace que se interrumpa la columna de aire de una manera uniforme dando este característico efecto sonoro.

**1.11.7. Sonido Rasgado o Flutter song.** Es un efecto muy usado en el jazz, y la música popular, algunos ejecutantes lo confunden con el frullato, pero su sonido es diferente. Hay dos tipos de sonido rasgado.

- El primero consiste en la utilización de la voz mientras se ejecuta el instrumento, para producir dos sonidos simultáneamente. Según sea el intervalo entre el sonido que produce el saxofón y el producido por la voz se genera el sonido rasgado.

- El segundo tipo de rasgado es más complicado. Este consiste en el rompimiento de la onda sonora a partir de la boquilla y consecuentemente dentro del saxofón. Se logra mediante la fuerza extra que se le da a la

columna de aire, esto sumado a la posición de la mandíbula, que se ubica mas afuera de lo normal, para cerrar la caña desde su punto medio. El resultado es que la presión del aire hace mas trabajo sobre la caña, obligándola a reducir su frecuencia a la mitad, dando como resultante un magnifico espectro que simula dos sonidos que bien pueden ser octavas o doceavas.

**1.11.8. Subtono.** Es el sonido característico del saxofón en el jazz, se logra cuando generamos el sonido sin la participación de la lengua en el ataque; el resultado es que se escucha la columna de aire pasar por la boquilla y seguidamente el sonido producido por la vibración. Una característica importante del subtono es que produce una leve desafinación por debajo de lo normal en las notas, especialmente las del registro bajo. Esto se debe a que la presión es dada en mayor proporción por el labio inferior que por los dientes.

**1.11.9. Respiración Continua.** Este recurso proporciona el poder respirar mientras se esta ejecutando el instrumento. La técnica consiste en almacenar en la boca la última reserva de aire, la cual es impulsada por la cavidad oral, como especie de bomba, mientras simultáneamente se respira por la nariz para llenar de nuevo la reserva de aire en los pulmones, sin que se pierda el flujo sonoro. Es importante prestar atención al reanudar la salida de aire desde los pulmones, sin que se corte el sonido.

## 2. EL SAXOFÓN EN LOS CONTEXTOS ACADÉMICO Y POPULAR

### 2.1. CONTEXTO ACADÉMICO

Es en este espacio donde el instrumentista adquiere los parámetros para la ejecución e interpretación basados en una técnica limpia, sobria y depurada debido al estudio constante, todo enmarcado dentro del contexto de formación académica. La música académica en años anteriores ha dejado el estigma ser un privilegio para un círculo exclusivo de personas de la sociedad conocido como la elite. La formalidad de los conciertos, el minucioso ensayo de las obras y la importancia de la interpretación según los deseos del compositor son los factores que generalmente priman, denominando esta música para muchos como erudita y de alta categoría.

**2.1.1. El Saxofón en la Orquesta.** El saxofón no está incluido dentro de la plantilla orquestal como componente de la misma, su empleo en la orquesta es ocasional, la mayoría de las veces en un papel solista.

En sus intervenciones se destaca normalmente la calidad sonora, el color y la riqueza tímbrica del instrumento, así como su gran expresividad. Esta demostrado que el saxofón es un instrumento capaz de obtener las máximas exigencias artísticas, participando su sonido de la potencia de los instrumentos de metal y de la suavidad de las maderas.

Las cualidades del saxofón fueron apreciadas por compositores importantes como Meyerber quien exclamó al oírlo "He aquí para mí el ideal de sonido".

Otros elogios son debidos a Rossini "Yo nunca he escuchado nada tan bello".Bozza "Si el violín es el rey de los instrumentos de cuerda, el saxofón es el mas penetrante y emotivo de los instrumentos de viento". Gevaert en su tratado de orquestación escribe: " Al crear este instrumento Adolfo Sax ha enriquecido la orquesta de una voz nueva y dotada de su expresión propia: voz rica y penetrante, cuyo timbre algo velado, tiene a la vez algo del Violoncello, del corno Inglés y del clarinete, pero con una sonoridad mas intensa". Pero fue Berlioz su mas acérrimo defensor elogiándolo en numerosos artículos publicados en el Journal des debats, precisamente es el quien primero utiliza el saxofón en una transcripción de su Chant Sacré para instrumentos inventados por Sax y que constituyó la primera audición publica del saxofón celebrada en la sala Herz de París el 3 de febrero de 1844.

A pesar de todo ello el saxofón esta presente actualmente en cerca de 4000 obras lo que constituye todo un logro, incluso es considerado por muchos compositores contemporáneos como "un instrumento que brinda un color ineludible dentro de la gama sinfónica". No obstante vamos a realizar un pequeño recorrido por la historia citando algunas de las obras más importantes y representativas en las que aparece el saxofón en la orquesta.

El saxofón había llegado al continente Americano en las ultimas décadas del siglo XIX de la mano de virtuosos como Eduard Lefevre o Jean Moeremans, el hecho interesó al compositor Carly Florio quien a parte de su Allegro de Concert para cuarteto de saxofones, escribió en 1879 Introdcción, theme y Variations para saxofón alto y orquesta.

Así llegamos al siglo XX cuando un hecho singular cambió el rumbo de la historia, pues se adquiere una innovadora visión del instrumento como solista frente a la orquesta. Esto fue gracias a la señora Elisa Hall que padeció una afección pulmonar, la cual la llevó a iniciarse en el saxofón. En consecuencia

ella empleó su fortuna fundar el “Orchestral Club de Boston”, después encargó a compositores como C.Loeffler, G.Longy, P.Gilson, C.Debussy, A.Caplet, V.D’Indy...etc obras para saxofón y orquesta en las que ella actuaba como solista, en total fueron 22 las partituras compuestas entre 1900 y 1918. De esta manera se dio un paso de evolución del instrumento frente a la orquesta.

Con la introducción del saxofón en las bandas de baile Americanas y posteriormente su imprescindible empleo en el Jazz el instrumento se hizo muy popular llegando a provocar un fenómeno social, una verdadera revolución. Los años 20 fueron la época dorada del saxofón, realizándose grandes mejoras en cuanto a la fabricación se refiere. No es casual que a partir de este momento su empleo en la orquesta también haya ido en aumento, incluso algunos compositores influenciados por la nueva música de jazz le asignaron un importante papel como D.Milhaud en La Creación del Mundo (1923) o G.Gerswin Rapsody in Blue (1924) y Un Americano en París (1928) quien utiliza una sección de saxofones (altos, tenores, barítono) con clara influencia de estas formaciones en la música ligera.

Los solos mas conocidos dentro de la orquesta son probablemente: Los Cuadros de una Exposición de Mussorgsky (1923), Harry Janos de Z.Kodaly (1926) y el Bolero de Ravel (1928) donde emplea el timbre penetrante del sopranino en Fa, (papel que es sustituido por el soprano) y el tenor. A partir de los años treinta la mayor parte de los compositores ha utilizado el saxofón en la orquesta entre ellos Puccini, Hobroock, Weill, Hindemith, Britten, Berg, Honneger, Ibert, Tomasi, Prokofiev, Schostakovitch, Dallapicola, Berio, Martin, Denisov...etc.

## **2.2. CONTEXTO POPULAR**

En este espacio el instrumentista desarrolla un idioma particular con respecto a la ejecución y a la interpretación, que en ocasiones pueden ser mal vistos por los músicos que se desempeñan en el contexto académico. La sonoridad del instrumento busca la brillantez y la extensión de las obras no es mucha debido a que los temas son relativamente cortos, ya que se basan en un “canto”: el canto de un pueblo. La música popular de los pueblos es el idioma de su tierra, donde se expresan las felicidades, las tristezas, la protesta, la burla y la mofa a diferentes aspectos de la vida. La técnica pierde relevancia pues prima la expresión personal, por eso en mucha música popular se emplea como lenguaje la improvisación.

**2.2.1. El Jazz.** El jazz se caracteriza por eludir la ejecución de las interpretaciones a partir de la lectura fiel de una partitura, a pesar de que muchos músicos de jazz dominan el lenguaje musical, pues la base de la interpretación y el estilo jazzístico es la improvisación. En cualquier caso, exceptuando al free jazz o algunas jam session (donde suele suceder que no se trabaje sobre ningún tema ya conocido), improvisar significa que el intérprete recrea libremente el tema en cada ejecución sobre una determinada estructura armónica, ya sea en público o en un estudio de grabación: la melodía funciona como tema principal e idea para desarrollar una posible interpretación. En este sentido, la música de jazz se centra más en el intérprete que en el compositor.

La improvisación diferencia de forma primordial al jazz de otros estilos musicales de la tradición musical occidental, como la música clásica europea. En este sentido, el jazz recupera en la música occidental la improvisación como esencia musical, como existe en la mayor parte de las tradiciones

musicales de origen no europeo, especialmente de los ritmos africanos, con predominio del uso de síncopas y de determinadas formaciones orquestales.

En cuanto a su repercusión pública, la subordinación de la melodía a la libertad creativa del artista, ha alejado históricamente al jazz de una presencia comercial masiva en nuestro contexto.

El patrón subyacente sobre el que se delinean melodías sincopadas y figuras rítmicas es metronómico y la organización armónica tonal emplea frecuentemente la escala del blues con fines melódicos.

**Figura 44. Escala blues de Do**



Son recursos habituales las blue notes, síncopas, ritmos múltiples, vibratos y glissandos. El formato de los temas jazz es, en la mayoría de las interpretaciones, el del blues y el de la canción popular.

El jazz es habitualmente interpretado por formaciones en las que se destaca un instrumento solista acompañado de una sección rítmica (una batería, un contrabajo o bajo eléctrico y algún instrumento armónico como el piano, el banjo o la guitarra). Las formaciones pueden ser muy variables, desde solistas sin acompañamiento, tríos, cuartetos o quintetos, hasta las grandes Big Bands en las que la improvisación juega un papel secundario.

La libertad interpretativa, que es característica del jazz, ha llevado al uso de un término histórico, *swing*, como sinónimo de una determinada calidad rítmica que es percibida de una forma completamente subjetiva. Los

instrumentos de la sección rítmica adaptan las figuras de sus improvisaciones o acompañamientos de acuerdo al tempo elegido para la interpretación. Al ser variable y subjetivo, no existe consenso sobre la notación correcta del swing y se suele aceptar escrito en corcheas.

**Figura 45. El Swing. A, escritura; B, ejecución**



**2.2.2. Breve Historia del Jazz.** Se originó en embrión a partir de las tradiciones de África occidental, Europa y Norteamérica que se conjugaron entre las comunidades afroamericanas asentadas en el sur de los Estados Unidos.

Geográficamente, El jazz surge en el estado de Luisiana, concretamente en la zona de influencia de Nueva Orleans (cuna del estilo musical y principal centro jazzístico durante la primera época del jazz).

Musicalmente, el jazz nace de la combinación de tres tradiciones: la autóctona estadounidense, la africana y la europea.

La comunidad afroamericana de origen esclavo, y que vivía al sur de los Estados Unidos desarrolló su expresión musical a través de la improvisación creativa sobre el material que le proporcionaba la música religiosa, especialmente los bailes y rituales vinculados al vudú propias de tradiciones

africanas, además de la tradición instrumental de las orquestas estadounidenses (sobre todo, las bandas militares) y las formas y armonías propias de la música europea.

Estas primeras manifestaciones musicales afroamericanas eran una mezcla de ritmos e instrumentos asociadas a la vida de los esclavos, por lo tanto interpretadas como canciones de trabajo y de diversión colectiva. La improvisación es ya, en estos primeros momentos, un componente esencial de esta música, que las contraponen a la música compuesta de los blancos.

Los esclavos fusionaron muchas de sus tradiciones africanas con el cristianismo protestante que les impusieron sus amos. La escala diatónica era común a ambas culturas. Si a esto se le añade el relativo aislamiento cultural en que vivía gran número de esclavos y la tolerancia de los amos respecto de su música, la consecuencia fue que pudiesen mantener íntegro gran parte de su legado musical en el momento de fusionarse con los elementos compatibles de la música europea y estadounidense, con lo que se consiguió un híbrido con notable influencia africana.

La finalización de la guerra que enfrentó el norte con el sur, permitió la llegada de gran cantidad de instrumentos musicales a las manos de los esclavos recién liberados, muchos de los cuales tomaron la música como forma de vida.

Con estos nuevos instrumentos y reuniendo todas las influencias musicales, se formaron las 'marching bands' y las bandas de música bailable de la época, que, a finales del XIX, suponían el formato habitual en lo que a conciertos de música popular se refiere. Los instrumentos de este tipo de grupos se convirtieron así en los instrumentos básicos del jazz: la corneta, el trombón, los 'reeds' o 'instrumentos de lengüeta' como el clarinete, y la

batería.

Los músicos negros solían utilizar la melodía, la estructura y el ritmo de las marchas como punto de salida. El gusto afroamericano por diversificar las melodías y remodelar los ritmos supuso la base de la que surgirían después muchos de los más grandes intérpretes del jazz.

Siguiendo la tradición afroamericana de Nueva Orleans, muchos músicos negros consiguieron ganarse la vida en pequeñas bandas que eran contratadas para tocar en funerales. Así las cosas, las formas iniciales del jazz, con sus raíces populares y humildes, fueron básicamente el producto de músicos autodidactas.

Progresivamente, aparte de irse creando esos grupos de músicos negros que actúan de forma autónoma y conjuntada como tales, se van estandarizando algunos estilos o géneros propios del jazz como:

- Los *field shouters* o lamentos de los esclavos expresando la crueldad de sus largas horas de trabajo, a los que luego fueron incorporados algunos instrumentos occidentales y principalmente, el ritmo sincopado africano.
- El *blues*: asociado a la descripción de un estado emocional desconsolado o marcado por la depresión, aunque no sea intrínsecamente pesimista: expresa problemas relacionados con la pobreza, la emigración, las disputas familiares, la opresión, pero los reconduce con su expresión hacia la experimentación de una catarsis que deriva bien en la resignación, bien en el optimismo. El entorno original del blues es el gueto negro urbano y la granja rural.

El blues posee una historia en gran medida independiente del jazz, a pesar

de que su papel crucial en la creación y desarrollo del jazz es innegable. Por lo tanto el formato musical, sus escalas y los numerosos rasgos interpretativos del blues forman parte del jazz y son decisivos para la comprensión de dicho género.

- Las *worksongs* o canciones de trabajo en las plantaciones de algodón;
  - La comedia, el vodevil y los *minstrels*;
  - Los espirituales;
  - Las marchas ejecutadas por brass bands, bandas callejeras que actuaban en desfiles, cortejos, etc.;
  - El ragtime, "la primera música negra que consiguió amplia popularidad y distribución comercial", y de enorme influencia en toda la música estadounidense y en la música clásica de la época en general.

Los primeros grupos musicales que tocaron música jazz se caracterizaban por poseer una sección rítmica cuya función no era melódica y que evolucionaría hasta componerse de piano, contrabajo y batería. En este sentido, la importancia del piano para el nuevo estilo fue fundamental:

En cuanto a los músicos individuales, los pioneros del jazz fueron King Oliver, Freddie Keppard, Louis Armstrong, Jelly Roll Morton, Sidney Bechet y Buddy Bolden.

El ritmo de los grupos de Nueva Orleans se caracterizaba por operar en tres niveles: el pulso de negra, el grupo armónico de blanca y el grupo melódico u ornamental de corchea.

Por lo demás, el jazz de los primeros tiempos tenía una clara funcionalidad social, tocándose en funerales, bodas, bailes, etc. Esta asociación con

elementos populares conllevó a la vinculación del jazz con una vida licenciosa, ganándose críticas de la prensa a partir de los primeros años veinte, debido al contenido vulgar de muchas de sus letras y por considerarse un síntoma de un generalizado declive moral.

Posteriormente, inaugurando la época del swing, (1923-1939) llegó King Oliver, con su "Creole Jazz Band" y grabó entre otras composiciones "Dippermouth Blues". Los tres solos a corneta de esa pieza, además de ser el punto de inflexión entre la música callejera y el jazz, fueron imitados sin contemplaciones hasta mucho tiempo después por un gran número de músicos. Louis Armstrong - segunda trompeta de su banda y discípulo suyo - retomó en la orquesta de Fletcher Henderson el estilo, el virtuosismo y la flexibilidad rítmica de Joe Oliver, superándolo y marcando un camino imborrable en el tiempo. Otro gran iniciador del camino de la improvisación fue Sidney Bechet, virtuoso del clarinete y el saxofón soprano, precursor del "solo" en el jazz, que también en 1923 cautivó a los oyentes de la nueva música con sus grabaciones de "Wild Cat Blues", "Kansas City Man Blues", y en especial, el magistral "House Rent Blues".

El Swing se caracterizó por su carácter melódico que permitió que fuera una música perfecta para el baile por lo que su penetración mundial fue acelerada. Las composiciones seguían un formato escrito y no se daba gran libertad a la improvisación aunque esta no fuera la regla. En principio las grandes bandas eran raciales pero finalmente se fueron integrando músicos blancos y negros. Los más famosos directores de estas grandes bandas fueron Fletcher Henderson, Count Basie, Duke Ellington, Benny Goodman, entre otros.

El bebop (1940-1950), la revolución musical base de todo el jazz moderno, el cool o West Coast jazz, y el hardbop (1951-1969) convivieron durante este

periodo de tiempo en una pugna por la hegemonía musical del jazz. Mientras en la Costa Oeste de Estados Unidos, Lennie Tristano, Lee Konitz, Dave Brubeck, Paul Desmond y otros músicos generalmente blancos le daban al jazz una impronta estilísticamente más culta, y presuntamente más funcional, en la Costa Este surgió con enorme fuerza alrededor del batería, Art Blakey, Horace Silver y los Jazz Messengers, un estilo que los negros neoyorquinos no dudaron en considerarlo no sólo como una respuesta al presunto amaneramiento del jazz, sino como legítimo heredero del bebop. Luego llegaron al jazz aires renovados que inauguraron toda una época: llegó el jazz libre o freejazz. Ornette Coleman fue acusado por los puristas de asesinar al jazz, pero cuando Miles Davis, entró en ese terreno con discos y aventuras musicales eléctricas, las críticas no sólo terminaron, sino que se volvieron alabanzas.

A fines de los años 1960 y comienzos de los años 1970, el jazz se mezcló con el rock, en un estilo llamado fusión o Jazz Rock. Algunos de los músicos más representativos de este género son: Chick Corea, Herbie Hancock, Dave Holland, Wayne Shorter, Ron Carter, Billy Cobham, Lenny White. Si bien la moda del *jazz-rock* pasó, estos músicos desarrollaron -con algunos altibajos- carreras interesantes.

Luego aparecieron músicos como Jaco Pastorius, Michael Brecker y su hermano Randy Brecker, Pat Metheny, Bill Frisell y Mike Stern entre muchos más.

### **El 'Jazz' de Nueva Orleans**

Una gran cantidad de estilos regionales contribuyeron al desarrollo inicial del jazz. Probablemente el primer movimiento musical al que comúnmente se denominó jazz que frecuentemente se escribía "jass" fue desarrollado en el

área de Nueva Orleans, en Luisiana.

De acuerdo con muchos músicos de Nueva Orleans que recordaban la época, las figuras clave en el desarrollo del nuevo estilo fueron el extravagante trompetista Buddy Bolden y los miembros de su banda. Bolden es recordado como el primero en tomar el blues, hasta el momento una música folclórica cantada y acompañada por instrumentos de cuerda o armónica, y arreglarlo para instrumentos de metal. La banda de Bolden tocó blues y otras canciones variando la melodía constantemente (improvisando), creando gran sensación en la ciudad siendo rápidamente imitados por muchos otros músicos.

Un importante aporte al temprano estilo de Nueva Orleans fue dado por la música ragtime que se tocaba en otros lados, y que fue la mayor libertad en la improvisación rítmica. Los músicos de ragtime le daban un ritmo sincopado y ejecutaban una nota dos veces o sea a la mitad del valor de tiempo, mientras que el estilo de Nueva Orleans usaba una improvisación rítmica más intrincada. Los músicos del estilo de Nueva Orleans también adoptaron mucho vocabulario del blues, incluyendo notas dobladas, notas de blues y "gruñidos" instrumentales no usados en los instrumentos europeos.

Mientras tanto, otros estilos regionales se estuvieron desarrollando, los cuales influenciarían el desarrollo del jazz.

A comienzos de 1910 en Chicago, un tipo popular de bandas de baile consistió en la participación del saxofón como solista, tocando una melodía vigorosamente; uno de sus primeros intérpretes era Bud Freeman. La ciudad pronto cayó en una fuerte influencia de los músicos de Nueva Orleans, y el estilo más antiguo se fusionó con el de Nueva Orleans para formar lo que sería llamado "Chicago Jazz".

Hubo una gran problemática por los derechos civiles de los negros, donde se implico el racismo y muchos mas factores de opresión hacia la comunidad afroamericana, lo cual creo una lucha donde se crearon sindicatos de músicos, también donde se hicieron composiciones en pro de la protesta, y hubo gran apoyo por parte de los músicos de ese entonces, como el trompetista Louis Armstrong entre otros.

“Después de la emancipación, todos los que han sido esclavos necesitan ahora la música más que nunca; es como si trataran de encontrar en esta música lo que se suponía que encontrarían con esta libertad: tocar la música y escucharla esperando que exprese lo que necesitan aprender una vez que hayan aprendido que no es sólo a los blancos a los que le tiene que llegar la música, sino directo a la vida, y a lo que un hombre hace con su vida cuando finalmente es suya”

### **2.3. SAXOFÓN CLÁSICO Y SAXOFÓN JAZZ**

Una escena muy familiar en las escuelas de música es escuchar al director de una banda sinfónica diciendo: *“saxos, por favor más piano”*, o si se tratase de una big band pidiendo: *“saxos, por favor no los escucho”*, o *“saxos, no tan cantado”*.

El saxofón es un instrumento extraordinariamente versátil, muy a menudo relacionado por la sociedad como instrumento popular o “de jazz”, aunque también es reconocido por sus gratos aportes a la música clásica. Sin embargo, esta aparente cualidad en ocasiones puede ser un problema. Comúnmente un saxofonista de jazz suele ser tildado de “grotesco” o “grosero” en su forma de tocar por sus pares en una orquesta o banda sinfónica; y a un saxofonista clásico se lo suele considerar como “chato” o “sin gracia” por sus colegas “jazzeros”. Para salir airoso de esto es necesario

que el alumno este informado sobre los problemas de interpretar simultáneamente ambos estilos.

La primera diferencia entre la tradición clásica y de jazz de saxofón es el modo de escribir las articulaciones. En la primera suelen estar meticulosamente escritas y los intérpretes deben preocuparse por ejecutarlas lo más fielmente posibles; en cambio en la escritura de jazz las articulaciones pueden no estar escritas o estarlo y significar otro modo de ejecución al que lo es en una pieza clásica; así es de esperar que el intérprete sepa resolver esta problemática con recursos propios del estilo.

Comúnmente el saxofonista de jazz interpreta una pieza clásica sin respeto estricto por las articulaciones o matices escritos; un saxofonista clásico toca una obra de jazz sin el mínimo swing o atacando cada nota. La escucha crítica de grabaciones de saxofonistas de jazz o clásicos es de apreciar que la diferencia radica en la utilización de los elementos interpretativos básicos del instrumento como son:

- Color del sonido
- Características del vibrato,
- Articulaciones,
- Acentos
- agregado de otras inflexiones propias del jazz (bendings, notas fantasma, caídas, subtone, etc.).

Tradicionalmente de un saxofonista clásico se espera refinamiento del tono (o un tono puro, sin distorsiones o “agregados”), acentos livianos, vibrato muy rápido y delicadeza al finalizar las frases; el saxofonista de jazz en cambio suele optar por un sonido mucho más brillante, a veces con cierta “suciedad” o “rudeza”, vibrato irregular y acentos más percusivos.

La forma de acentuar es sin duda una de las diferencias más notables entre ambos estilos. En clásico se busca que el acento de “peso” a la nota, llenándola con más aire y en ocasiones utilizando un rápido vibrato; en jazz se suele acentuar con un golpe de lengua percusivo y con mucho aire, usando vibrato luego del ataque inicial quizás durante la segunda mitad de la nota.

Otro aspecto de discordancia es la elección del equipamiento o “setup” (boquilla-caña-abrazadera), el cual sin duda difiere según el estilo; pudiendo el mismo ayudar o estorbar al músico según sea adecuado o no, para el estilo en que se desea profundizar. Cabe aclarar que si bien se suele cambiar de equipo según el estilo a ejecutar, el verdadero cambio se da cuando la persona conoce a fondo la diferencia entre los puntos comentados anteriormente (vibrato, articulaciones, acentos....); es decir, el hecho de que se cambie de “setup” en el instrumento no garantiza que una interpretación sea exitosa o fidedigna, si no se tiene mentalmente el concepto correcto frente al estilo.<sup>1</sup>

Hay muchos puntos en común a la hora de estudiar el instrumento ya sea al encarar articulaciones, modo de producir el sonido, Vibrato, entrenamiento auditivo, mecánica de digitación, afinación, etc. De esta forma sea cual fuere el estilo que se ejecute ningún saxofonista puede no tener un sonido bello y enérgico sabiendo aprovechar su aliento, saber articular con suavidad o poder medir su Vibrato, tener una mecánica de digitación depurada por la práctica de escalas, arpeggios y otros patrones, y escuchar diariamente a los principales intérpretes dentro del estilo elegido, así como ejecutar melodías “de oído”.

---

<sup>1</sup> Fuente: “Yamaha Educator Series: Wind Instrumentes” Dr. Thomas Wals, profesor de saxofón clásico y jazz en la Universidad de Indiana EE.UU. Traducción, Alejandro Arturi.

Aprender a interpretar cada estilo es una cuestión de profundo estudio y práctica. Se debe estudiar cada estilo hasta internalizar el sonido propio del mismo y dominar todo su lenguaje.

## **2.4. LA MÚSICA POPULAR COLOMBIANA**

La música colombiana posee una extensa variedad de manifestaciones según cada una de sus diferentes regiones, lo cual es motivo de investigación. Para lo que concierne a este trabajo, hablaremos exclusivamente de dos aires musicales de la zona central andina, específicamente del bambuco y del pasillo, a manera de resumen, dando un soporte teórico para respaldar la muestra artística de los temas tratados en concierto.

**2.4.1. Música de los Andes Colombianos.** Los festejos religiosos de Navidad, Corpus Christi, San Juan y las peregrinaciones a los santuarios de la Virgen (Chiquinquirá, Monguí, Chinavita), sirvieron para unir a nivel popular los españoles y los indígenas; para crear hacia el siglo XVII el torbellino, los cantos de la guabina y gran cantidad de juegos danzados.

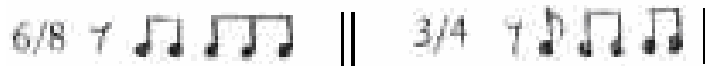
**2.4.2. El Bambuco.** Los bailes de fandango, la tirana, el bolero y la seguidilla de la provincia de Andalucía, fueron muy populares entre la clase media española asentada en el territorio de Colombia.

Estos Bailes constituyeron el punto de partida para la creación de fandanguillos criollos y el capituco, que evolucionaron y se diversificaron en el siglo XIX, gracias a los aportes indígenas y africanos existentes en los antiguos departamentos de Antioquia y Cauca, que se convirtieron en la cuna colombiana del bambuco.

El Bambuco es la máxima expresión andina colombiana, compuesto por una melodía sincopada y un acompañamiento rítmico característico. Tradicionalmente este se escribía en un tiempo de 3/4, pero ahora muchos expertos consideran que un tiempo de 6/8 es más apropiado, aunque todavía se debate al respecto.<sup>2</sup>

El acompañamiento típico del bambuco está conformado básicamente por cinco corcheas, separadas por un silencio del mismo valor:

**Figura 46 Acompañamiento típico del bambuco en ritmo de 6/8 y 3/4**



El Bambuco visto desde un punto de vista tímbrico y de diseños propiamente melódicos y armónicos, así como de la presencia o ausencia del texto y de características interpretativas, tiene diferentes tipos, algunos son:

- *Bambuco en banda de vientos*, que suele ser "fiestero".
- *Bambuco de "estudio"*, interpretado en cuerdas; tiple, bandola, guitarra: tríos, estudiantinas.
- *Bambuco "paisa"*, interpretado en dueto masculino con acompañamiento de guitarras o guitarra y tiple.
- *Bambuco de trío "urbano"*, armonizado a tres voces, con claras influencias del "feeling" caribeño y de los boleros de trío.
- *Bambuco "tolimense"*, interpretado a dueto y guitarras.
- *Bambuco "santandereano"*, interpretado a dueto y guitarras o guitarra

---

<sup>2</sup> Duque, Eliana. Guillermo Holguín y sus "300 trozos de sentimiento popular". Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República [www.lablaa.org/](http://www.lablaa.org/)

y tiple.

- *Bambuco en grupos instrumentales muy diversos*. Un prototipo es el de Oriol Rangel (compositor colombiano), basado en el papel principal dado al piano.

**2.4.3. Del vals al Pasillo Andino.** En el siglo XIX en Europa, se propagó desde Viena (Austria) la música y danza de salón llamada waltz (vals) que al llegar a nuestro país se comenzó a distinguir con el nombre de "el strauss", nombre tomado del apellido del famoso compositor de vals Johan Strauss. Gracias a la sensibilidad artística de nuestros músicos, este aire musical se fue transformando en el "vals del país" o el "colombiano" y mas recientemente en el "pasillo". De los refinados salones de las principales ciudades colombianas, pasó a las plazas públicas y allí se convirtió en el "pasillo fiestero" que ha llegado a ser pieza obligada de las bandas de pueblo. Por último, es importante resaltar que la alianza entre nuestros poetas y compositores le ha dado al pasillo una alta calidad expresiva que se manifiesta de muchas formas en estos sentidos y conmovedores cantos del alma colombiana.

Desde los inicios hasta la actualidad el pasillo tiene dos modalidades conocidas como: cadencioso; que es el pasillo lento, y el fiestero; que conocemos como rápido.

En el acompañamiento del pasillo es común omitir los tiempos tercero y sexto en el acompañamiento, para producir una síncopa. Este tipo de acompañamiento se puede transcribir de diferentes maneras.

**Figura 47. Acompañamiento rítmico del pasillo**



En sus inicios el pasillo era netamente instrumental y los instrumentos que utilizaba era la bandola, tiple y guitarra, luego se le añadió letra para conformar temas cantados y a principios de siglo XX se amplió la instrumentación, introduciendo flauta, clarinete, saxofón, tuba, y cuerdas entre otros.

## **2.5. INTERPRETES SOBRESALIENTES EN LA MÚSICA ACADÉMICA**

**2.5.1. Marcel Mule.** Saxofonista clásico francés. Nacido el 24 de junio de 1901 en Normandía y fallecido el 19 de diciembre de 2001. Universalmente uno de los grandes clásicos saxofonistas, escribió numerosas piezas, estrenadas por él mismo, y arregladas por él. Muchas de estas piezas han sido de gran importancia en el repertorio universal para saxofón. Él es considerado el fundador de la Escuela del saxofón francés desde 1942, y el más representativo saxofón solista de su tiempo, siendo fundamental en el desarrollo del instrumento. Muchas de las figuras más importantes en la historia del saxofón han sido sus discípulos, entre ellos Frederick Hemke, Eugene Rousseau, Daniel Deffayet (sustituto de Mule en el Conservatorio de París entre 1968 y 1988) y Claude Delangle (sustituto de Deffayet desde 1988).

Marcel Mule se caracterizó por su singular vibrato y virtuosismo en la ejecución, los cuales se combinaban con una asombrosa capacidad para extraer los conceptos de juego en la música y explicarlos a otras personas.

Aparte de ser un buen artista intérprete y ejecutante, Mule fue un extraordinario maestro que fue capaz de relacionar sus métodos de manera más eficaz. Su profundidad de carácter, calidez y entusiasmo se ganó el afecto y el respeto de sus colegas y estudiantes, al mismo tiempo que una inestimable contribución para el establecimiento del saxofón como una forma viable de voz para la expresión musical.

**2.5.2. Sigurd Rascher.** Nació el 15 de mayo de 1907 en Alemania, tomó clases con el profesor Bumcke, con el trabajó las notas del registro sobreagudo, ampliando la extensión cerca de las cuatro octavas.

Tocaba a menudo con las mejores orquestas y bajo la batuta de los más grandes y famosos directores. Por acontecimientos políticos en Alemania abandonó Berlín en 1939 y se estableció en los Estados Unidos.

Gracias a él se ha difundido el repertorio universal del saxofón con obras como: Concierto Edmund Bork; Concertino da Camera de Jacques Ibert estrenado el 11 de diciembre de 1935, también de otros compositores como: Hindemith, Ibert, Frank Martin, Alois Haba. Rascher muere en el año 2001.

**2.5.3. Cecil Leeson.** Nació el 16 de Diciembre de 1902 en Dakota del norte, es considerado el pionero de los solistas norteamericanos, promoviendo durante su carrera la escuela clásica del saxofón. En 1930 empezó a enseñar destacándose como docente, y al mismo tiempo como concertista.

A su cargo estuvo el primer recital de saxofón realizado en New York el 5 de febrero de 1937 en Town Hall, y el 13 de enero de 1938 estrenó el concierto en Mi bemol de A. Glazunov junto con la orquesta filarmónica de Rochester.

Cecil encargó y estreno veinte sonatas entre ellas la de Creston dedicada a el mismo por el compositor y diecinueve obras de música de cámara, animando a los compositores norteamericanos a escribir para el saxofón.

**2.5.4. Eugene Roseau.** Nacido en Blue Island 1932 es uno de los principales artistas intérpretes o ejecutantes del saxofón y pedagogos en el mundo de hoy. Actualmente es Profesor en la Universidad de Indiana Jacobs School of Music. Sus muchos estudiantes se han distinguido como profesores universitarios y artistas intérpretes o ejecutantes excelentes en todo el mundo.

En 1969 Rousseau co-fundó el Congreso Mundial de Saxofón, la primera organización de ese tipo de instrumento de un individuo, considerado por muchos como un importante punto de inflexión en el establecimiento de credibilidad para el saxofón como un medio serio de expresión musical. Durante el año 2005 Rousseau sirvió como Presidente del Comité Organizador para el Congreso Mundial de Saxofón XIII, que se celebró en Minneapolis, Minnesota. Durante veinte años, fue el principal consultor para saxofón de investigación y desarrollo para Yamaha Corporation de Japón.

**2.5.5. Daniel Deffayet.** Comenzó a estudiar saxofón desde los 12 años. En 1938 empezó a estudiar con Mule, y mas tarde en 1942 cuando se estableció la enseñanza de saxofón y Mule fue nombrado como profesor en el conservatorio de Paris, Deffayet ingresa a la academia. En 1940 Deffayet comenzó a sustituir a Mule en varios compromisos en la Ópera. Desde 1966 y hasta su muerte en 1988, Herbert von Karajan le llamó como saxofonista de confianza para tocar en importantes solos y grabaciones con la Orquesta Filarmónica de Berlín.

Deffayet comenzó su carrera de profesor en 1948 como profesor en los conservatorios municipales de Paris Ecole municipale de musique de Beauvais, y en el Conservatoire du Mans. Durante muchos años dió clases al lado de Allard Mayor, creador del conservatorio del décimo distrito, el primer conservatorio municipal de París.

Cuando Mule se retiró en 1968 tras 25 años de enseñanza, Deffayet le sucedió y continuó el espíritu de la escuela francesa de saxofón. Permaneció allí más de 20 años, y fue condecorado como Profesor Honorario del Conservatorio de París. En 1953, el año que debutó como solista tocando el Concertino da Camera de Ibert, formó el Quatuor de saxophones Daniel Deffayet. Falleció el 27 de diciembre de 2002 en Francia.

**2.5.6. Claude Delangle.** Gran saxofonista, profesor y productor de conciertos, nació el 20 de septiembre de 1932 en Arveyres, Francia en la región de Gironde. A la edad de catorce años obtuvo un Primer Premio de saxofón en el Conservatorio de Burdeos. En 1948 comenzó a estudiar con Marcel Mule.

Recibió clases en el Conservatorio de Burdeos, seguido por brillantes estudios musicales en el Conservatorio de París donde obtuvo las más altas marcas y premios.

Como solista y director realizó más de 600 conciertos con un exceso de 250 obras dedicadas a él. Como Profesor tuvo alrededor de 135 estudiantes extranjeros procedentes de quince países diferentes estudiado con él en el Conservatorio de Burdeos, en particular, cuarenta y ocho estadounidenses, veintidós canadienses, trece españoles, diez japoneses, once alemanes y nueve italianos. Delangle ha presentado clases magistrales en Europa, América del Norte, Escandinavia, Japón, entre otros países.

**2.5.7. Jean-Marie Londeix.** Nacido el 20 de septiembre de 1932 en Libourne Francia, es considerado un gran experto y autoridad en la pedagogía del saxofón, escribió una serie de métodos de enseñanza. Fue iniciador y fundador de varias organizaciones profesionales, asociaciones y conjuntos.

Su amplia producción es conocida a lo largo y ancho del mundo; no sólo por la calidad de sus sorprendentes actuaciones musicales, sino también por su enseñanza y su profundo conocimiento y pensamiento musical.

En el año 2007 dona a la ciudad de Burdeos su colección de 8000 piezas musicales, 2000 grabaciones de saxofón clásico, aproximadamente 78 entre, LP, CD y cintas, varios miles de libros en relación con el saxofón, fotos y un gran impresionante documento de archivo, que constituye de ahora en adelante el Centro Europeo para saxofón

En julio 1974 organiza el 4º Congreso Mundial de Saxofón en Burdeos, el primero de estos convenios a reunir durante cuatro días 600 profesionales de todo el mundo, organizó, en Angers, Francia, La Conferencia Mundial sobre el estado general del saxofón. Participó en los primeros coloquios en Tossingen en relación con la enseñanza del saxofón en Alemania.

## **2.6. INTERPRETES SOBRESALIENTES EN EL JAZZ**

**2.6.1. Sydney Bechet.** Nacido en Nueva Orleans en 1897 y fallecido en París en 1959, conocido como saxofonista y clarinetista, siendo una de las figuras de referencia de los primeros tiempos del jazz, incluyendo por primera vez el saxofón en estas agrupaciones.

Actuó en las orquestas de Duke Ellington y Louis Armstrong.

Bechet trabajó en París y Londres, donde adquirió un saxofón soprano, con

él se convirtió en uno de los grandes del jazz de Nueva Orleans.

Grabó varios discos, caracterizándose por su estilo caliente y su rápido vibrato en medio de sus frases improvisadas, más tarde fue de gran influencia para los saxofonistas de jazz como John Coltrane, el cual le dedicó en 1960 el famoso blues titulado Blues to Bechet

**2.6.2. Charlie Parker.** Nació en 1920 en el seno de una familia humilde en un barrio de Kansas City. Con 13 años ingresó en el "College Lincoln" donde se despertó su profundo interés por la música.

Aprendió el instrumento de forma autodidacta e intentando al principio imitar a los grandes saxofonistas de Kansas City, como Ben Webster y sobre todo, Lester Young. Era 1935, y con tan solo quince años tenía el carné de músico profesional del "Local 627", sindicato de músicos de Kansas; En 1938 el clarinetista, Buster Smith, le aconsejara sobre la técnica del saxofón y el uso adecuado de las boquillas y cañas, se marcha a Chicago y de allí salta a New York.

Después de 4 años Charlie Parker entra en la banda del pianista, Jay McShann, con quien permanecerá hasta 1942.

Uno de los más extraordinarios saxofonistas alto e improvisadores de la historia del jazz, había, en poco más de una década, cambiado con su música el curso de esa misma historia de forma imparable y las consecuencias de su gigantesca aportación sigue hoy tan válida como entonces. Se le apodó Charlie Bird Parker, debido a la velocidad con que improvisaba, pues el desarrollo de su improvisación era comparada con el vuelo de un pájaro. Su adicción a las drogas lo llevó a una muerte temprana en 1955 a la edad de 35 años.

**2.6.3. Ornette Coleman.** Nacido en Texas en 1930 soportó a finales de la década de los cincuenta las críticas más feroces dirigidas contra un músico de jazz en toda la historia. Fue acusado, ni más ni menos, de asesinar al jazz. Su delito fue haber grabado para el sello “Contemporary”, un par de discos bajo el patrocinio del productor, Lester Koenig, que transgredía los espacios cerrados del jazz inmerso en un debate interiorista que a punto estuvo de reducirlo a cenizas.

Coleman, agregó a su música la libertad intrínseca en el jazz, rompió moldes armónicos que establecían que la improvisación se realizara sobre los acordes y destrozó el concepto de la melodía usando sonoridades que hasta ese momento, solo merecían el despectivo calificativo de “cacofonías”; alteró la métrica rítmica, base canónica del jazz sin perder el swing, lo cual hasta ese momento parecía contradictorio, dejando libertad para que sus músicos avanzaran por su cuenta sin más norma que la atención a una suerte de comunidad emocional.

Uno de sus discos influyentes fue "Free Jazz" grabado para Atlantic.

**2.6.4. John William Coltrane.** Nacido en Carolina del Norte en 1926 y fallecido en New York 1967, es uno de los más importantes influyentes de la historia del jazz.

Coltrane, había comenzado a tocar el saxo siendo aún adolescente y en 1943, descubre el bebop y en 1947 descubre las posibilidades del saxofón tenor, consiguiendo velocidad, y firmeza en su sonido, aún en el registro sobreagudo. Perteneció al quinteto de Miles Davis, y más tarde realizó giras por Europa con el sello “Impulse” que los patrocinó.

Murió en 1967 a la edad de 41 años, y sus grandes aportes fueron en cuanto a

su discografía, composiciones que establecieron formas específicas de blues y sus famosos “Coltrane Changes” que establecen de un movimiento descendiente por cuartas disminuidas, saliéndose del habitual “II, V7, I” y se organizan de la siguiente manera.

El segundo acorde de cada compás es la dominante para el siguiente “Coltrane Change”.

Ejemplo:            | C   Eb7 | Ab   B7 | E   G7 | C       |

**2.6.5 Lester Young.** Nacido en Woodville Mississippi, el 27 de agosto de 1909 y Criado en New Orleans.

Al escuchar al saxofonista blanco, Frankie Trumbauer. Éste ejercerá en Lester Young, una enorme influencia y será responsable importante del sonido y del estilo futuro de Lester.

En 1933, con veinticuatro años en Kansas City, Young ya se ha ganado entre los músicos locales una gran reputación como solista de inagotables ideas y poseedor de una técnica formidable. Es cuando se produce en el club "Cherry Blossom", quizás la mas famosa “jam-session” de toda la historia del jazz que duró toda la noche y hasta el mediodía siguiente, en la que los mejores tenores del lugar desafían al rey del saxo tenor, el indiscutible hasta entonces, Coleman Hawkins, quien logra vencer a todos, menos a Lester. La noticia de la victoria de Lester, da la vuelta al país en pocos días.

Los años finales de la década de los treinta fue el primer periodo creativo de Lester Young que sin embargo se vuelve adicto al alcohol tras perder a un gran amigo, el saxofonista, Herschel Evans. Con Count Basie grabará mas de ciento veinte temas hasta diciembre de 1940 y sus solos empiezan a ser imitados por toda una legión de saxofonistas jóvenes que vienen detrás de él,

entre ellos un joven de Kansas llamado Charlie Parker.

Lester Young, había sido toda su vida un bohemio excéntrico y maravilloso, viviendo en un mundo hostil lleno de hoteles cochambrosos y de racismo cruel. Encerrado en si mismo como autodefensa frente a los que no lo aceptaban, Lester Young logró crear un universo musical incomparable por su tranquila belleza. Intimista en las baladas, impregnadas de emoción y lirismo, y rebosante de dinamismo y una agilidad extraordinaria en los temas rápidos, su música se enmarcó siempre dentro de un concepto de absoluta relajación. Falleció en Nueva York, 15 de marzo de 1959.

**2.6.2. Michael Brecker.** Michael Brecker, nació en Pensilvania, Filadelfia el 29 de marzo de 1949 en el seno de una familia de músicos. Admirador de la música soul y el rock, cuando escuchó a John Coltrane, tuvo claro que el jazz sería su camino. Poseedor de una formidable técnica instrumental. En 1975, formo junto a su hermano, el trompetista, Randy Brecker, el grupo "Brecker Brothers" con el que grabaron discos de una calidad muy alta.

Ese grupo se convirtió en uno de los combos instrumentales más importantes de los años ochenta. Sus melodías, inspiradas en la música funk, fueron imitadas por instrumentistas de su época.

Después de triunfar por giras y conciertos, vuelve a tocar con su hermano el trompetista Randy Brecker, dejando para la posteridad un magnifico álbum titulado: "Return of the Brecker Brothers".

Michael Brecker gano alrededor de 13 premios grammy, y falleció el 13 de enero de 2007 en Nueva York a la edad de 57 años.

## **2.7. INTERPRETES SOBRESALIENTES EN LA MÚSICA POPULAR COLOMBIANA**

**2.7.1. Justo Almario.** Saxofonista y flautista colombiano nacido en 1949 en la población caribeña de Sincelejo, realizó estudios de saxofón en Berklee College of Music en Boston, logrando destacarse entre los cincuenta mejores estudiantes. Hoy en día es considerado una de las importantes figuras del jazz latino.

A lo largo de su carrera artística Almario ha trabajado con músicos de la talla de Duke Ellington, Charles Mingus, Tito Puente, Mongo Santamaría, Giovanni Hidalgo, Cachao López y Paquito D' Rivera.

Cuatro de sus grabaciones que realizó en 1994 fueron nominadas por los premios grammy. Andrae Crouchs y Cachao Master Sessions, volumen 1, fueron ganadores del Grammy. Justo ha tocado también en The Live Experience de Helen Baylor y con Plácido Domingo en Mi Alma Latina.

El Consejo de Artistas de Hollywood y la ciudad de los Ángeles, le rindió honores a Justo con un premio agradeciéndole su contribución al Jazz. Luis Tamargo en la revista Latin Beat Magazine dijo que Justo es “uno de los 10 mejores saxofonistas de Latin Jazz de nuestro tiempos

**2.7.2. Antonio Arnedo.** Antonio Arnedo, comenzó a tocar a tardía edad y su aporte consiste en hacer jazz colombiano, aunque prefiere catalogarse como músico colombiano.

Realizó una etapa de experimentación. Por esto, su último disco, "Colombia", es producto de toda una investigación que abarca su experiencia de vida a

partir de 1998. De su experiencia, de su contacto con personajes de distintas regiones del país, partió la idea de hacer un disco que capturara el espíritu de la esencia colombiana.

Esa música íntima es el reflejo de contactos humanos y directos. La gaita de la Costa `Atlántica, la marimba de chonta del Pacífico; el tiple de la Región Andina, la percusión de las costas y las flautas del Cauca son protagonistas de este repertorio.

Otros álbumes anteriores fueron Travesía, Orígenes y Encuentros. Cada paso hacia adelante ha estado demarcado por una ruptura con las formas tradicionales y, por consiguiente, una exploración de nuevos lenguajes. Por eso este disco podrá escucharse como una `pintura abstracta' de Colombia".

**2.7.3. Francisco Dávila.** Saxofonista caleño nacido en 1977 y radicado en Bogotá. A los doce años empezó sus estudios musicales en el conservatorio Antonio María Valencia de Cali.

Desde sus inicios se interesó por el Jazz, y a los veinte años se integró al grupo del pianista Oscar Acevedo, con quien grabó y salió de gira promocional hacia México.

Sus estudios profesionales los realizó en la universidad Pontificia Javeriana, con Antonio Arnedo, y con el alemán Tillman Denhard. Se ha desempeñado como un intérprete en cuartetos de saxofón, big-bands, y grabó su primer trabajo como solista y compositor titulado "FRANCISCO DAVILA", en donde participaron músicos como Juan Sebastián Monsalve en el bajo, Leonardo Donado en el piano, Urián Sarmiento en la batería y el Austriaco Daniel Noesig en la trompeta.

**2.7.4. Gabriel Uribe.** Polifacético ejecutante barranquillero nacido en 1910, hijo de dos grandes músicos: el violinista Luís Uribe y la pianista Maria García.

El maestro Uribe se destacó por interpretar con maestría casi todos los instrumentos componentes de una orquesta la, no obstante su oficio casi permanente fue el de saxofonista y clarinetista. En su homenaje varios músicos importantes han compuesto piezas, entre ellas el conocido pasillo “Ríete Gabriel” del maestro Oriol Rangel, y “Gabrielucho” Lucho Bermudez.

### **3. CONCIERTO**

En este capítulo se mostrará paso a paso el proceso para la realización de el concierto, el cual va enfocado a trazar un paralelo de la ejecución e interpretación del saxofón dentro de los contextos académico y popular; empezando por la selección y el análisis de las obras y piezas musicales, luego el ensayo parcial y general, hasta llegar a la presentación final del concierto. Se tendrá en cuenta el equipamiento o setup mencionado anteriormente para aproximar cada música a su debido género y consecuentemente a su contexto.

#### **3.1. SELECCIÓN Y ANÁLISIS DE OBRAS**

Teniendo en cuenta que se pretende dar una muestra artística debidamente sustentada mediante la exposición técnico-instrumental e interpretativa, el estudiante debe optar por unas pautas para llegar a tener claro lo que va a exponer frente a la comunidad en general, y así lograr dar un aporte a la escuela a través de los logros obtenidos y al público en el aspecto cultural.

- Primero se hace una valoración del nivel técnico e interpretativo, para así tener criterios en la selección de las obras.
- Un segundo paso es investigar y obtener información sobre los compositores, como su biografía y el desarrollo de su obra para ubicarnos en su contexto y marcar parámetros de base.
- Como tercero se realiza un análisis formal e interpretativo, de acuerdo al compositor y al contexto dentro del cual estaba ubicado.

- También mirando las obras a través del estudio técnico, pues mediante la aprehensión de la obra, se puede tomar como mecanismo de estudio su mismo contenido.

### **3.2. ESTUDIO DE LAS OBRAS**

En primera estancia se toma como base fundamental la metodología utilizada de manera individual y con el profesor, encaminada a la consecución de logros a nivel técnico e interpretativo. Para esto es importante el estudio a nivel teórico y práctico, donde influyen aspectos convergentes con el proceso a lo largo de la carrera dentro de las diferentes facetas como:

- Estudio de escalas Mayores y menores con su variación.
- Estudio de escalas con cambios de articulación.
- Estudio de arpeggios en todas las tonalidades en modo mayor y menor.
- Estudio de arpeggios con cambios de articulación.
- Estudio de métodos de lectura en los campos de digitación, articulación, ornamentos e interpretación.
- Estudio de piezas de música colombiana y de jazz como aplicación del estudio técnico.
- Montaje de repertorio académico.
- Conformación y participación en ensambles instrumentales.

### **3.3. ENSAYO Y MONTAJE DE LAS OBRAS**

El ensayo consiste en una etapa de desarrollo de un plan para lograr la interpretación del repertorio. En esta parte, se aplica el estudio y el análisis de cada obra de acuerdo a su contexto histórico e instrumental, colocando como punto central de esta fase la “interpretación”.

Se debe hacer memoria de las características interpretativas según el estilo que ejerce influencia en la obra, y según la época en que fue compuesta.

El estudio del score, así como el tener clara la forma musical es trascendental para el logro de un efectivo ensayo.

Para adquirir mayor seguridad es necesario profundizar en cada una de las intenciones particulares del compositor, buscando siempre interiorizar la mejor imagen sonora posible de la obra.

Finalmente se debe adquirir una concepción general de la estructura musical, reconociendo las partes climáticas mediante una audición objetiva y reflexiva de la obra, que permita al interprete autoevaluarse como seguramente lo haría la audiencia.

Es de suma importancia aclarar que aunque la música académica tiende ser rigurosa en los aspectos tratados anteriormente, no se debe dejar escapar la idea de que el instrumentista puede aportar a la obra con su estilo de interpretación, y de esta manera lograr dar un resultado único y particular en la ejecución de la misma.

## 4. EL REPERTORIO

El repertorio fue seleccionado de acuerdo a la exposición teórica, buscando con este resaltar las características de cada uno de los contextos. Para el contexto académico de selección:

- Sonata para saxofón alto en mi bemol de *Paul Creston* op. 19 dedicada al saxofonista *Cecil Leeson*.

Para el contexto popular se hizo una subdivisión, dando lugar a 2 corrientes. El jazz y la música colombiana.

- Jazz:
  - Blues for Alice del saxofonista Charlie Parker,
  - Sugar de Stanley Turrentine,
  - Moment Notice del Saxofonista Jhon Coltrane
  - Nature Boy de Eden Ahbez.
- Música Colombiana:
  - Mestizajes; bambuco de José Revelo Burbano
  - Andanzas; pasillo del saxofonista Antonio Arnedo.

### 4.1. ANALISIS DE LAS OBRAS

**4.1.1 Sonata de Paul Creston Op.19.** El verdadero nombre del autor fue Giuseppe Guttovoggio (nacido en Nueva York en 1906, y fallecido en California en 1985), decidió más tarde el seudónimo de Paul Creston, compuso en 1935 la Sonata para saxofón alto y piano Opus 19, que se convirtió en una de las obras más tocadas del repertorio universal

para saxofón. Dedicada al saxofonista americano Cécil Leeson.

Las indicaciones que da el compositor al principio de cada movimiento son esenciales para el intérprete.

- Primer movimiento: “con vigor”
- Segundo movimiento: “con tranquilidad”
- Tercer movimiento: “con alegría”

En el primer movimiento, el tema “A” tiene un carácter marcial fuerte con un uso notorio de semicorcheas que podríamos asociar con guerra, el cual contrasta con el Tema “B” que es más amplio, libre y maneja una dinámica más suave y triste.

En el segundo movimiento, se percibe claramente el sentimiento de tranquilidad que Creston sugiere mediante una escalera melódica simple acompañada de una armonía triádica. A partir del compás 15, cuando la parte de piano se vuelve más activa el saxofón puede participar con más intensidad. Hay que procurar no disminuir durante el compás 31. Sólo el piano disminuirá dos compases más tarde.

En el tercer movimiento, se debe reflejar la indicación “crisp” (crujiente, vivo, preciso) con cuidado. Creston en una entrevista decía que el mordente debe tocarse como un chasquido de dedos. Así pues, la articulación debe ser ligera y vigorosa. Es importante entender que el acento se realiza mediante el aumento súbito de la velocidad del aire, y no con un golpe de lengua más duro. El compositor recomendaba que no se exageraran los mordentes, para que no se hiciera pesada la frase. En efecto, la negra con mordente incluye tres tipos de acentos: matiz, duración y ornamentación. Fíjense en el gran número de indicaciones de matices “pp” y “mp” que animan al intérprete a

buscar una intensidad casi disimulada. Estos pasajes contrastan con las partes más explosivas que tienen “crescendos súbitos”.

**El Tempo.** El tempo es un aspecto muy importante de la interpretación debido a sus múltiples cambios.

El segundo movimiento se puede tocar aproximadamente a negra 52-56, y el tercero más o menos a negra 144; la precipitación hace que se pierda la ligereza y transforma este movimiento en un estudio brillante.

El primer movimiento presenta las fluctuaciones de tempo más importantes. La primera parte de este movimiento suena mejor aproximando el tiempo entre negra 108 y 112. El segundo tema es más libre que el primero; este tempo le permite al pianista tocar con flexibilidad la armonía que emplea una figuración de semicorcheas. Los compases 10 y 12 deberían llevar mediante un ligero rallentando hacia este nuevo tempo. Esta interpretación más tranquila, más libre, la puede mantener el pianista a lo largo de todo su pequeño interludio; recupera la energía del principio en el compás 27. De este modo, el saxofonista puede comenzar un rápido accellerando que lleva al tempo original aproximadamente en el compás 29. Este tempo se mantiene hasta el “retard slightly” (ligero ritardando) del compás 55, que permite retomar el segundo tema a su propio tempo (negra 108-112). La indicación “a shade slower” del compás 72 que significa un poco mas lento va muy bien a 100-104. Del compás 79 al 84, el tempo se acelera hasta regresar al tempo inicial (negra 126), el cual se mantendrá, después del rallentando, hasta el final de la obra.

En contraste con la complejidad de cambios de tempo del primer movimiento, el segundo evoluciona de manera mucho más apacible. No obstante, un

tempo ligeramente más lento permite un ligero acelerando al llegar al punto culminante, con un ligero rallentando justo antes de éste.

En este segundo movimiento, la indicación “in time” significa siempre volver al tempo inicial. En el tercer movimiento, se mantiene siempre el mismo tempo. Sólo la indicación “hold back slightly” (retener o ceder ligeramente) en el compás 285 de la parte de piano interrumpe una interpretación metronómica. El uso de los matices, las articulaciones, los acentos y los mordentes son aspectos que contribuyen a formar el carácter del tercer movimiento, haciéndolo contrastante en comparación con las variaciones de tempo que caracterizan los dos anteriores movimientos.

### **Matices**

Esta obra de Creston explota todas las posibilidades de matices del saxofón, desde el “*pp*” hasta el “*ff*”, por lo tanto el respetar correctamente estos matices es una de las claves que permiten una mejor interpretación de la obra.

La utilización del inglés es particular de esta obra:

- Increase: crescendo
- Increase Slightly: poco crescendo
- Less Loud: menos fuerte
- Increase Gradually: crescendo progresivo
- Diminuendo: diminuendo progresivo
- Diminuendo Quickly: diminuendo rápido
- Hold Back: retener o ceder
- Hold back slightly: retener ligeramente

En el segundo movimiento, “softer” (más suave) no se refiere sólo a la intensidad, sino también al color. Es conveniente interpretación más interior, antes del crescendo que llevará al punto culminante. Otro aspecto importante en relación con los matices es la utilización de los acentos, mediante los cuales Creston muestra hasta qué punto le gusta cambiar la métrica sin cambiar el compás.

En el tercer movimiento, el oyente percibe a menudo una pulsación diferente a la del compás de dos tiempos. Pero ya en el primer movimiento, del compás 44 al 51, Creston utiliza acentos que transforman la métrica de cuatro tiempos en un compás de tres y a veces de cinco tiempos, por esta razón el intérprete debe asegurarse de ejecutar dichos acentos, evitando la acentuación en notas que no se encuentran señaladas como tal.

### **Adornos**

En su tiempo de docente en sus master-classes, Creston subrayó la importancia de los adornos en el primer y tercer movimiento. Estos adornos, en ningún caso deben tocarse antes del tiempo; están concebidos para que se toquen en el tiempo como en el estilo barroco.

### **Problemas concretos**

Esta obra se estudia generalmente a partir del sexto o séptimo año dentro de la formación académica en un conservatorio. En ese nivel, los alumnos están poco familiarizados con el registro sobreagudo. El sol sobreagudo del primer movimiento representa a veces un obstáculo. La digitación: *1, 3, 4, 6, Bb lateral mano derecha* (Figura Pág. 38), con la llave de octava permite una emisión muy estable. Con este matiz, la afinación es perfecta. Se puede alargar ligeramente el fa precedente y no respirar durante el silencio anterior.

Se debe prestar especial atención a la afinación en el segundo movimiento. Para ello, el saxofonista puede acercarse al piano para familiarizarse con la armonía. Para la última nota de este movimiento, se elegirá, en función del saxofón, la posición de costado o sólo el dedo índice izquierdo.

Los intérpretes clásicos por lo general suelen optar por una boquilla con una abertura estrecha y una cámara más baja, produciendo un sonido más oscuro y estable. Muchos intérpretes clásicos utilizan boquillas de caucho, con una cámara interior redonda o cuadrada.

**4.1.2. Mestizajes, José Revelo Burbano.** Es un bambuco que en su forma maneja 2 temas:

Introducción		Tema A	Tema B
		a - a'	b - c
Compases	16	16 - 16	17 - 22
Tonalidad	Mi mayor	Mi mayor	Re mayor

La introducción y el tema “A” están en la tonalidad de Mi mayor, y Re para el piano, es de carácter suave, dando sutileza a los cortes, así como al crescendo que se hace en los descensos cromáticos.

En el tema “B” es importante prestar atención al los fragmentos melódicos conformados por agrupaciones de seis y de ocho notas, además de ser sutil al manejar la dinámica PP en Re agudo.

#### 4.1.3. Andanzas, Antonio Arnedo.

Es un pasillo, de forma primaria	A – A'
Compases	16 - 16
Tonalidad	Mi menor

Este pasillo fue compuesto por el saxofonista Antonio Arnedo, Gran parte de su influencia es el jazz, por lo tanto este tema tiene la tendencia a ser tocado en este estilo. El tema esta escrito en la tonalidad de Mi menor, aunque la progresión que maneja sugiere notas diferentes a las de Mi menor.

El tema se interpreta con su respectiva repetición, para pasar a la parte de la improvisación, donde la música se torna más Jazz, pero sin perder su esencia que es el pasillo.

Después de efectuar las improvisaciones finalmente se llega a la coda, que se repite las veces que el interprete desee, proponiendo cambios mediante la improvisación, y luego si concluir la frase.

**4.1.4. Blues for Alice, Charlie Parker.** Este tema se encuentra en el libro de jazz “Real Book1”y su forma es primaria (A). El tema escrito en Fa mayor posee una línea melódica que va de acuerdo con la armonía propuesta, la cual es una progresión que en la gran mayoría de sus cambios es por intervalos de cuarta:

/ Fmaj7 / Em7b5 – A7b9 / Dm7 – G7 / Cm7 – F7 /  
/ Bb7 / Bbm7 – Eb / Am7 – D7 / Abm7 – Db7 /  
/ Gm7 / C7 / F – Dm7 / Gm7 – C7 /

Los acordes que están subrayados, son los que cambian en un mismo compás y pueden ser simplificados para facilitar la comprensión a la hora de improvisar velozmente.

El estilo del acompañamiento a interpretar es swing, y se dará más énfasis a la improvisación que al tema.

**4.1.5. Moment Notice, John Coltrane.** Este tema es del reconocido saxofonista John Coltrane. La línea melódica del tema no es muy compleja, pero su uso armónico es de prestar atención, pues hay hasta 2 acordes por compás que cambian a una velocidad aproximada de negra doscientos, lo que hace las cosas un poco difíciles. La progresión que se utiliza es la siguiente:

$$\begin{array}{l}
 \left. \begin{array}{l}
 A \\
 A'
 \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{l}
 //: \underline{\text{Em7} - \text{A7}} \quad / \quad \underline{\text{Fm7} - \text{Bb7}} \quad / \quad \underline{\text{EbMaj7}} \quad / \quad \underline{\text{Abm7} - \text{Db7}} \quad / \\
 / \quad \underline{\text{Dm7} - \text{G7}} \quad / \quad \underline{\text{Ebm7} - \text{Ab7}} \quad / \quad \underline{\text{DbMaj7}_{(11\#)}} \quad / \quad \underline{\text{Dm7} - \text{G7}} \quad / \\
 / \quad \underline{\text{Cm7} - \text{B7b9}} \quad / \quad \underline{\text{Bbm7} - \text{Eb7}} \quad / \quad \underline{\text{AbMaj7}} \quad / \quad \underline{\text{Abm7} - \text{Db7}} \quad / \\
 \hline
 /1. \underline{\text{Gm7} - \text{C7}_{(b13)}} \quad / \quad \underline{\text{Abm7} - \text{Db7}} \quad / \quad \underline{\text{Gb6}} \quad / \quad \underline{\text{Fm7} - \text{Bb7}} \quad :// \\
 \hline
 /2. \underline{\text{Gm7} - \text{C7}_{(\#9)}} \quad / \quad \underline{\text{Fm7} - \text{Bb7}} \quad / \quad \underline{\text{Eb69}} \quad / \quad \underline{\text{Fm7}} \quad / \quad \underline{\text{Gm7}} \quad / \\
 / \quad \underline{\text{Fm7} - \text{C7}_{(b13)}} \quad / \quad \underline{\text{Eb69} - \text{Fm7}} \quad / \quad \underline{\text{Gm7} - \text{Fm7}} \quad / \quad \underline{\text{Eb}} \quad / \quad \underline{\text{Fm7}} \quad //
 \end{array} \right.
 \end{array}$$

Es importante saber que en cada compás hay una armonía propuesta, sin importar los acordes que este tenga, por eso me permito simplificar utilizando las notas más importantes y que guardan relación entre uno y otro acorde.

La forma del tema es A – A'. A es de 16 compases como comúnmente se estructura un tema, pero A' es de 22 compases siendo los dos últimos un puente para iniciar la improvisación o el tema de nuevo.

El estilo del acompañamiento a interpretar es swing, pero un poco mas lento para lograr detallar la improvisación.

**4.1.6. Sugar, Stanley Turrentine.** El tema lleva la repetición de un motivo rítmico-melódico compuesto centralmente por un tresillo de semicorcheas ligadas, seguidas por dos corcheas. Para la improvisación vemos que la tonalidad es Do menor, y armonía esta básicamente compuesta de acordes de séptima, lo que permite una improvisación sobre la escala blues de Re, además de modos como el dórico y mixolidio.

$$\begin{array}{l}
 A' \left\{ \begin{array}{l}
 A \left\{ \begin{array}{l}
 //: \quad Cm7 \quad / \quad Dm7b5 - G7 / \quad Cm7(9) \quad / \quad G7 \quad / \\
 / \quad Cm7 \quad / \quad Cm7 \quad / \quad Dm7(9) \quad / \quad G7 \quad / \\
 / \quad Cm7(9) \quad / \quad \% \quad / \quad Fm7(9) \quad / \quad Eb7_{(13)} \quad / \\
 / \quad Db7_{(13)} \quad / \quad G7 \quad / \quad \hline /1. \quad Ab7_{\#11} \quad / \quad G7 \quad :// \\
 \hline /2. \quad Cm7(9) \quad / \quad DbMaj7 \quad /
 \end{array}
 \end{array}
 \right.
 \end{array}$$

La forma que estructura el tema es primaria (A – A'), siendo la única diferencia los dos últimos compases.

El estilo del acompañamiento a interpretar es funk, dándole una sonoridad mas sintética debido al uso de efectos de teclado y pedales de efectos en el saxofón.

**4.1.7. Nature Boy, Eden Ahbez.** Este tema es un clásico del jazz, caracterizado por su interpretación en el canto, es de apreciar su carácter menor y el estilo balada, que permite una improvisación sencilla, con más pausas, encaminada a la expresión y no al virtuosismo, la tonalidad del tema es Re menor. La forma que comprende es primaria (A – A') y la armonía esta organizada así:

A'	{	A	//: Dm / Em7 <sub>(b5)</sub> – A7 / Dm / Em7 <sub>(b5)</sub> – A7 /
			/ Dm – Dm <sub>(Maj7)</sub> / Dm7 – Dm6 / Gm6 – Dm / Em7 <sub>(b5)</sub> /
			/ A7 / % / Dm / % /
			/1. E7 <sub>(b9)</sub> / % / A7 / % ://
			/2. E7 <sub>(b9)</sub> / A7 <sub>(#5)</sub> / Dm / Em7 <sub>(b5)</sub> /

El estilo del acompañamiento es balada y se realizará con solo piano.

#### 4.2. EQUIPAMIENTO DEL SAXOFÓN

Es importante aproximar el sonido del instrumento al requerido dentro de cada faceta musical a interpretar.

Para interpretar la sonata de Paul Creston se utilizará un saxofón alto Yamaha Yas – 62 con un sistema de zapatillas con resonadores plásticos que proporcionan sonido oscuro en la onda propagada en el interior del instrumento, también se utilizará una boquilla marca Selmer de material de pasta, caracterizada por su baffle bajo, una cámara amplia cuadrada y abertura media, lo que genera un sonido vigoroso y de tipo oscuro, por la ausencia de algunos armónicos superiores. En cuanto a la caña se utilizará una caña vandoren tradicional, de dureza numero tres para respaldar la producción de un color oscuro en el sonido, además del soportar mejor el trabajo producido por una corriente de aire fuerte en las dinamicas de forte, logrando en menor proporción la distorsión del sonido.

Para el jazz y la música popular se prefieren las boquillas abiertas. Están adecuadas de manera que el baffle, o "techo", de la misma esté más cercano a la caña, por esa razón se crea un flujo de aire más rápido. Esto produce un sonido más claro y brillante, resaltando los armónicos superiores. Aunque las aberturas grandes y su sonido resultante están comúnmente asociadas con

las boquillas metálicas, una construida de otro material puede tener las mismas características. De esta manera se permite una mayor flexibilidad en el tono, dando cabida a efectos como el bending, común en el jazz y el rock. Estos son algunos aspectos que caracterizan la mayoría de grabaciones registradas en este tipo de música.

Para la música colombiana se utilizará un saxofón soprano marca L.A. Sax de cuellos curvo y recto para dar dos proyecciones distintas del sonido, además con zapatillas con resonadores metálicos de forma cónica que van remachados, lo contribuye a dar más volumen y cierta brillantez al sonido debido a la propagación del sonido en el interior del cuerpo del instrumento.

En cuanto a la boquilla se implementará una de tipo estudio, hecha en material de pasta, que posee características estándar ideal para la interpretación de piezas folklóricas, y una caña de dureza 2 ½ marca Rico Royal, la cual después de varias comparaciones con otras marcas y referencias, ha sido seleccionada debido a que proporciona mayor flexibilidad para ejecutar con más precisión las notas del registro agudo.

Para la ejecución del Jazz se implementará un saxofón tenor Yamaha Yas – 62 de Zapatillas con resonadores plásticos. También Utilizaré una boquilla Berg Larsen metálica, de cuerpo angosto, baffle semialto, cámara redondeada y abertura media – grande para dar un sonido potente y con una notable brillantez. En cuanto a la caña utilizaré una caña vandoren numero tres con modificaciones en sus laterales y empeine, para favorecer la flexibilidad en la producción de sonido subtone y el uso del registro sobreagudo de manera más efectiva.

En el tema Blues For Alice para saxofón alto se implementará una boquilla de material de pasta, usada para estudio, la cual posee un baffle bajo, abertura

media y cámara mediana y redondeada, además de una caña marca vandoren tradicional, de dureza numero "2 ½ " sin modificaciones.

También se utilizará un "Pod" (pedal de efectos) usado comúnmente para guitarras eléctricas, pero en esta ocasión va a ir conectado a un micrófono que tomará las frecuencias del saxofón.

## BIBLIOGRAFÍA

BRECKER, Michael. MICHAEL BRECKER. Transcribed by Carl Coan. Hal Leonard Corporation.

FISHER, Carl. MY FIRST UNIVERSAL SAX. Alto Saxophone.

PINK, John. LA INTERPRETACIÓN MUSICAL. Editorial Alianza.

TEAL, Larry. EL ARTE DE TOCAR EL SAXOFÓN, Traducido por Raúl Gutiérrez. Summy-Birchard Music, 1997.

VOXMAN, H. AVANCED METHOD Vol. II. Rubank. Inc. Educational Library. Hal Leonard Publishing Corporation.

WALSH, Thomas. YAMAHA EDUCATOR SERIES: WIND INSTRUMENTS. Traducción, Alejandro Arturi. Yamaha.

### FUENTES DE CONSULTA VIRTUAL

Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. [www.lablaa.org/](http://www.lablaa.org/)

SEGARRA, Miguel Asensio. [saxasensio@telefonica.net](mailto:saxasensio@telefonica.net)

[www.Adolphesax.com](http://www.Adolphesax.com)

[www.gonzalezreeds.com](http://www.gonzalezreeds.com)

[www.selmer.com](http://www.selmer.com)

[www.saxleo.com.ar](http://www.saxleo.com.ar)

[www.vandoren.fr](http://www.vandoren.fr)

# **ANEXOS**

## **Anexo A. Partituras de las obras Interpretadas**

# SONATA

for E $\flat$  Alto Saxophone and Piano



## I

PAUL CRESTON, Op. 19

With vigor [♩ - 126]

*f*

10

*calming*

*retard slightly in time* *p*

*increase slightly* *f*

20

*dim.*

*p* *f*

LA-14

Copyright © 1945 Templeton Publishing. U. S. Copyright Renewed 1973.  
 A Division of Shawnee Press, Inc.  
 International Copyright Secured All Rights Reserved  
 SOLE SELLING AGENT: SHAWNEE PRESS, INC., DELAWARE WATER GAP, PA 18327

**COPYING IS ILLEGAL**

3

30

*p*

*f* increase

*ff*

40

less loud

increase *ff*

50

*dim.* *retard slightly* *pp*

in time

3 60 5

LA-14-12

*p*  
 [70]  
*increase* *dim.* *retard*  
*pp* *in time - a shade slower*  
*p*  
 [80]  
*increase gradually and regain original pace*  
*dim.* *retard* *p in time*  
 [90]  
*p* *increase gradually*

LA-14-12

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and the instruction "increase". A box containing the number "100" is placed above the staff. The second staff starts with a dynamic marking of *ff*. The fifth staff includes the instruction "less loud". The sixth staff has a box with "110" above it. The seventh staff is marked "increase" and *f*. The eighth staff is marked "increase". The ninth staff has a box with "120" above it and dynamic markings of *sf*, *mf*, and *ff* below it. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests, with many notes beamed together. Slurs and accents are used throughout the piece.

LA-14-12

II

With tranquility [♩ = 66]

*p expressively*

10 *mf pp p*

*relard slightly in time*

20 *increase a little*

*softer increase*

30 *ff p*

LA-14-12

40

*mf*

*gradually fading away*

*retard pp*

### III

With gaiety [♩ - 160]

*p crisp*

10

20

*mf*

*p*

*sf mf*

30

*dim.*

40

5

*sf*

8

50

*p*

60

70

*mp*

80

*mf*

90

*sf*

100

*dim. gradually*

Detailed description: This is a musical score for a single melodic line, likely for a violin or flute. The score consists of ten staves of music, numbered 48 through 100. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is characterized by a series of slurs and accents, with a dynamic range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). The score includes several performance markings: *p* at measure 48, *mp* at measure 70, *mf* at measure 80, *sf* at measure 90, and *dim. gradually* at measure 100. There are also some specific markings like *2* and *4* above notes in measures 50 and 90 respectively. The notation includes various note values, slurs, and accents.

LA-14-12

Musical score for a single melodic line, measures 110-170. The score is written on a single staff in treble clef. It features various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings. Measure numbers 110, 120, 130, 140, 150, 160, and 170 are indicated in boxes above the staff. Dynamic markings include *p*, *f*, *dim. gradually*, and *pp*. There are also performance instructions such as "increase" and "3" (triplets). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

LA-14-12

110 *p*

120

130

140 *increase* *f*

150 *dim. gradually*

160 *pp*

170

LA-14-12

10

180

*p*

*sf* *mf*

190

200

*p* *f* *sf*

210

*sf* *ff*

220

*sf* *f*

LA-14-12

Musical score for a single melodic line, measures 230-280. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features various dynamics and articulations:

- Measure 230: *sf* (sforzando), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 231: *sf* (sforzando), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 232: *ff* (fortissimo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 233: *dim. gradually* (diminuendo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 234: *dim. gradually* (diminuendo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 235: *dim. gradually* (diminuendo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 236: *dim. gradually* (diminuendo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 237: *dim. gradually* (diminuendo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 238: *dim. gradually* (diminuendo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 239: *dim. gradually* (diminuendo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 240: *pp* (pianissimo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 241: *pp* (pianissimo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 242: *pp* (pianissimo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 243: *pp* (pianissimo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 244: *pp* (pianissimo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 245: *pp* (pianissimo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 246: *pp* (pianissimo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 247: *pp* (pianissimo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 248: *pp* (pianissimo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 249: *pp* (pianissimo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 250: *p* (piano), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 251: *increase gradually* (crescendo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 252: *increase gradually* (crescendo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 253: *increase gradually* (crescendo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 254: *increase gradually* (crescendo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 255: *increase gradually* (crescendo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 256: *increase gradually* (crescendo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 257: *increase gradually* (crescendo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 258: *increase gradually* (crescendo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 259: *increase gradually* (crescendo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 260: *increase gradually* (crescendo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 261: *increase gradually* (crescendo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 262: *increase gradually* (crescendo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 263: *increase gradually* (crescendo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 264: *increase gradually* (crescendo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 265: *increase gradually* (crescendo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 266: *increase gradually* (crescendo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 267: *increase gradually* (crescendo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 268: *increase gradually* (crescendo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 269: *increase gradually* (crescendo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 270: *ff* (fortissimo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 271: *ff* (fortissimo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 272: *ff* (fortissimo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 273: *ff* (fortissimo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 274: *ff* (fortissimo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 275: *ff* (fortissimo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 276: *ff* (fortissimo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 277: *ff* (fortissimo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 278: *ff* (fortissimo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 279: *ff* (fortissimo), marked with a triplet of eighth notes.
- Measure 280: *ff* (fortissimo), marked with a triplet of eighth notes.

A-14-12

# MESTIZAJES

JOSE REVELO BARRANO

CLARINET IN B $\flat$

PIANO

B $\flat$  CL.

PNO.

B $\flat$  CL.

PNO.

B $\flat$  CL.

PNO.

Acompañamiento Pablo Almarales

8b CL. PNO.

8b CL. PNO.

8b CL. PNO.

8b CL. PNO.

B♭ CL.

45

PNO.

45

Detailed description: This system contains measures 45 to 48. The B♭ Clarinet part (top staff) begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 4/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 47. The Piano accompaniment (bottom staff) starts with a grand staff (treble and bass clefs) and provides a harmonic foundation with chords and moving bass lines.

B♭ CL.

46

PNO.

49

Detailed description: This system contains measures 49 to 52. The B♭ Clarinet part continues with a melodic line consisting of eighth and sixteenth notes. The Piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

B♭ CL.

47

PNO.

53

Detailed description: This system contains measures 53 to 56. The B♭ Clarinet part has a melodic line with some rests. The Piano accompaniment continues with a consistent eighth-note bass line and chordal accompaniment.

B♭ CL.

48

PNO.

57

Detailed description: This system contains measures 57 to 60. The B♭ Clarinet part concludes with a melodic phrase. The Piano accompaniment maintains the eighth-note bass line and chordal texture.

8b CL.

PNO.

The first system of music features a 2nd ending bracket over the first two measures of the 8b Clarinet part. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

8b CL.

PNO.

The second system continues the musical piece with similar notation for both instruments.

8b CL.

PNO.

The third system concludes the piece. The 8b Clarinet part has a 2nd ending bracket over the final two measures. The piano accompaniment also ends with a double bar line. The word "D.S. Y SIQUE" is written above the final measure of both staves.

# ANOANZAS

ANTONIO ARNEDO

GUITAR

DM DM/C AM7(b9) D7 G#M

Bb6 E#M7(b9) A/C# DM DM/C# DM/C DM/B AM7(b9) D7

G#M7 E7 E7/G# A7

COOA  
G#M7 G#M/E# G#M/E# G#M/E DM DM/Bb Bb A7 DM D.C. SOLOS... 2

COOA  
G#M G#M/F DM DM/C Bb A7 DM

VARIAS VECES Y FINE

**BLUES FOR ALICE** — CHARLIE PARKER

Handwritten musical notation for the first system of "Blues for Alice". The staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The melody consists of quarter and eighth notes. The chord progression below the staff is: F7(b9), E7(b9) A7(b9), D7, G7.

Handwritten musical notation for the second system of "Blues for Alice". The melody includes triplet markings. The chord progression below the staff is: C7, F7, Bb7, Bb7, Eb7.

Handwritten musical notation for the third system of "Blues for Alice". The melody includes a triplet. The chord progression below the staff is: A7, D7, Ab7, Db7, G7.

Handwritten musical notation for the fourth system of "Blues for Alice". The melody concludes with a final cadence. The chord progression below the staff is: C7, F, D7, G7, C7.

CHARLIE PARKER - "SWEDISH SCHWAPS"

BLUES FOR ALICE

- CHARLIE PARKER

(JAZZ)

Dm7 C#7b9 F#7b9 B-7 E7 A-7 D7

G7 G-7 C7 F#-7 B7 F-7 Eb7

E-7 A7 D B-7 E-7 A7

CHARLIE PARKER - "SWEDISH SCHNAPPS"



299.

# MOMENTS NOTICE

-COLTRANE

(UP)

F#-7 B7 G-7 C7 F#7 Bb-7 Eb7  
E7 A7 F-7 Bb7 Eb7(#11) E-7 A7  
D-7 C#7 b9 C-7 F7 Bb7 Bb-7 Eb7  
A-7 D7(b13) B-7 Eb7 Ab7 G-7 C7  
A-7 D7(#4) G-7 C7 F9 G-7  
A-7 G-7 F9 G-7 A-7 G-7  
F G-7 C7

JOHN COLTRANE-"BLUE TRANE"

4/4.  
(SWING)

# SUGAR

- STANLEY TURRENTIN

Handwritten musical score for "SUGAR" by Stanley Turrentin. The score is in 4/4 time with a swing feel. It consists of five systems of music. Each system has a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a bass clef staff with a key signature of one flat (Bb). The first system starts with a double bar line and a repeat sign. The second system continues the melody. The third system features triplet markings over the eighth notes. The fourth system includes first and second endings. The fifth system concludes with a double bar line and a repeat sign. Chord symbols are written in the bass staff, including C-7, D-7(b9), G-7, C-7(a), G-7, C-7, C-7(A-7b5), D-7(a), G-7, C-7(a), F-7(a), E-7(b9), D-7(b9), G-7, A-7#11, G-7, C-7(a), and (D-7(b9)).

STANLEY TURRENTIN - "THE BADDEST TURRENTIN"



# Nature Boy

Eden Ahbez

Med. Ballad\*

**A**

There was a boy, A ver-y strange en-chant-ed boy, They say he wan-dered  
 ver-y far, ver-y far, o-ver land and sea; A  
 lit-tle shy and sad of eye, But  
 ver-y wise was he. And

**B**

then one day, One mag-ic day he came my way, And as we spoke of  
 man-y things, fools and kings, this he said to me: The  
 great-est thing you'll ev-er learn is  
 just to love and be loved in re-turn.

7th bar of letters A & B were originally 2 bars each. Melody is straight eights, though rather freely interpreted rhythmically.

©1948 Eden Ahbez. Used By Permission.

\*may be played rubato, in time, or as a bossa nova.

Med. Ballad\*

# Nature Boy

Eden Ahbez

**A** E<sub>M1</sub> F#<sub>M1</sub>7(b5)B7 E<sub>M1</sub> F#<sub>M1</sub>7(b5)B7

E<sub>M1</sub> E<sub>M1</sub>(MA7) E<sub>M1</sub>7 E<sub>M1</sub>6 A<sub>M1</sub>6 E<sub>M1</sub> F#<sub>M1</sub>7(b5)

B7 E<sub>M1</sub>

F#7(b9) B7

**B** E<sub>M1</sub> F#<sub>M1</sub>7(b5)B7 E<sub>M1</sub> F#<sub>M1</sub>7(b5)B7

E<sub>M1</sub> E<sub>M1</sub>(MA7) E<sub>M1</sub>7 E<sub>M1</sub>6 A<sub>M1</sub>6 E<sub>M1</sub> F#<sub>M1</sub>7(b5)

B7 E<sub>M1</sub> (C#<sub>M1</sub>7(b5))

F#7(b9) B7(#5) E<sub>M1</sub> (F#<sub>M1</sub>7(b5)B7 -)

7th bar of letters A & B were originally 2 bars each. Melody is straight eights, though rather freely interpreted rhythmically.

©1943 Eden Ahbez. Used By Permission.

\*may be played rubato, in time, or as a bossa nova.