





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

## NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN DE TESIS

PARA OPTAR AL TÍTULO DE

LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN SAXOFÓN

PRESENTA

HELIOS OMAR VALDEZ ALTAMIRANO

ASESORA DE TESIS: MARGARITA MUÑOZ RUBIO

MÉXICO D.F.  
FEBRERO 2013

## **Agradecimientos**

*Agradezco profundamente a mi madre por el apoyo incondicional que me ha brindado durante toda mi vida.*

*A todos mis profesores en especial a mi maestro Roberto Benítez por brindarme las herramientas necesarias para desarrollarme como profesional del saxofón.*

*A mi maestra Margarita Muñoz-Rubio por su invaluable orientación y consejos con los cuales he podido terminar con éxito este trabajo.*

*A mi familia y amigos que siempre han creído en mí.*

*A la Escuela Nacional de Música de la UNAM por ser mi casa de estudios.*

*A todos mis compañeros saxofonistas por estar siempre a mi lado.*

# *Índice*

Programa.....	1
Introducción.....	2
Antecedente .....	4
Relación interprete-compositor .....	7
Capítulo I.....	11
Improvisación I. Noda, Ryo.	
Capítulo II.....	18
Fantasia sobre un tema original. Demersseman, Joules.	
Capítulo III .....	29
Cuerda locura. Gómez Ceja, Ignacio.	
Capítulo IV .....	41
Ifni. Lauba, Christian.	
Capítulo V .....	47
Axs. Baca Lobera, Ignacio.	
Capítulo VI.....	53
Mexicosmos. Gándara García, Julio.	
Capítulo VII.....	63
Concierto en Eb. Glazunov, Alexander.	
Conclusiones.....	76
Anexo I.....	77
Síntesis para programa de mano.	
Anexo II.....	83
Bibliografía.....	85

## ***Programa***

- 1.- ***Improvisación no. I*** Ryo Noda (Japón)  
Saxofón Alto solo (1948)
- 2.- ***Fantasia sobre un tema original*** Joules Demersseman (Francia)  
Saxofón Alto y Piano (1833-1866)

Piano: Ollintzín Hernández Quintanar

- 3.- ***Cuerda Locura*** Ignacio Gómez Ceja (México)  
Saxofón Alto y Piano (1986)

Piano: Ollintzín Hernández Quintanar

- 4.- ***Ifni*** Christian Lauba (Francia)  
Saxofón Alto solo (1952)

- 5.- ***“Axs”*** Ignacio Baca Lobera (México)  
Saxofón ad libitum y Tres cintas pregrabadas (1957)

- 6.- ***Mexicosmos*** Julio Gándara García (México)  
*Son, jarabe y variaciones* (1982)

Cuarteto de Saxofones Saxtlán:  
Saxofón Soprano: Samuel García Sánchez  
Saxofón Alto: David Mendoza Camacho  
Saxofón Tenor: Alma Angélica Rodríguez Romero  
Saxofón Barítono: Helios Omar Valdez Altamirano

- 7.- ***Concierto en Eb*** Alexander Glazounov (Rusia)  
Saxofón Alto y Orquesta de Cuerdas (1865-1936)  
Arreglo para orquesta de saxofones de Jean-Marie Londiex

Orquesta de Saxofones de la ENM

Director: Samuel García Sánchez

Integrantes:

Saxofones sopranos: Abigail Piña, Bruno Martínez, David Mendoza  
Saxofones Altos: Mario Viguera, Alberto Mendoza, Mario Ramírez, Nidia Martínez, José A. Verano  
Saxofones Tenores: Abdiel Rodríguez, David Martínez, Daniela López  
Saxofones Barítonos: Elizabeth Castro, Elizabeth Cerón, Alberto González.

## **Introducción**

Tomando en cuenta la invención del saxofón en 1840, el repertorio escrito originalmente para el instrumento comienza a partir de la primera mitad del siglo XIX. Es en el año 1844 cuando aparece la primera obra en la que se incluye el saxofón, comenzando así su desarrollo y adquiriendo poco a poco un gusto por los compositores.

Por lo anterior, me parece de suma importancia tocar el repertorio para saxofón escrito en el tiempo inmediato posterior a su creación. La importancia del estudio en una forma cronológica da como resultado una comprensión de los contextos históricos, de la evolución de la técnica, las formas, estilos y de todos los elementos interpretativos que han ayudado al desarrollo del instrumento, y nos provee de las herramientas necesarias para comprender e interpretar obras de varios autores y épocas. En relación con este tipo de estudio cronológico, mencionare algunas características del repertorio escogido para el presente trabajo.

En primer lugar, permite mostrar algunas de las posibilidades que tiene el instrumento de ser ejecutado solo o acompañado.

En lo que concierne a las obras de Alexander Glazounov (nacionalismo ruso) y Jules Demersseman (Romanticismo), encontramos una vasta utilización de melodías muy expresivas, frases largas que requieren de una capacidad técnica amplia en relación a la respiración y a la interpretación dramática, así como elementos técnicos de velocidad, de fraseo, articulación y, primordialmente, del uso armónico tradicional de la composición del siglo XIX.

En las obras de Ryo Noda y Christian Lauba se desarrolla un lenguaje diferente, se utilizan técnicas extendidas y las sonoridades se expanden dando como resultado un dominio del instrumento más refinado en cuestión de control de matices y de recursos sonoros incluyendo los percusivos.

En este trabajo presento obras de tres autores mexicanos con los que entablé una relación de colaboración muy directa, que dio como resultado tres obras para saxofón. Concretamente en las obras de Gómez Ceja, Baca Lobera y Gándara Gracia ocurrió un proceso como el antes descrito y que, sin embargo, cada uno destaca por su singularidad y especificidad.

La obra de Gómez Ceja, *Cuerda Locura* surge a partir de una propuesta simultánea entre el compositor y el intérprete: la inquietud de escribir una obra original para saxofón, basada en imágenes concretas que representan una idea, tomando como punto principal el gusto del compositor hacia los ritmos compuestos.

En el proceso de composición participe de varias maneras; en primer lugar, brindar al compositor información sobre los recursos y viabilidad de algunos pasajes de la obra, al exponer de manera explícita dudas acerca el funcionamiento del instrumento en cuanto a la tesitura, los registros grave, medio, agudo, sobre la ejecución de notas sobre agudas. Por otro lado, mediante la ejemplificación práctica o real de elementos (efectos) contemplados por el compositor para ser incluidos en la pieza. Ejemplo de ello se encuentra en la sección III de la obra entre los compases 168 al 184, parte donde el saxofón acompaña al piano con *slaps*.

En relación con la pieza *Axs* de Baca Lobera, participe en la grabación de las tres cintas pregrabadas, cuando en el año 2002 era estudiante de Música en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, escuela donde el Maestro Ignacio Baca se desempeña como profesor, y en aquel entonces impartía las asignaturas de solfeo y taller de composición (entre otras). De la relación maestro- alumno, deriva mi participación en el proceso de composición pues surge la propuesta de grabar gran parte de la cinta utilizada para la pieza.

Tras entablar una relación muy cercana con el compositor Gándara García y luego de interpretar su primer cuarteto de saxofones la *Suite interiores*, el cuarteto de saxofones



*Saxtlán*<sup>1</sup> decide proponerle a Gándara Gracia que escriba otra obra intitulada *Mexicosmos*, obra basada en la música folklórica mexicana.

Las obras de compositores mexicanos se caracterizan por tener una variabilidad en torno a la instrumentación y a la forma, en ellas se destaca un desarrollo rítmico intermitente que se conduce en función de imágenes específicas o en forma de variación (Gándara García, Gómez Ceja). Por otra parte la obra de Baca Lobera propone una pieza de improvisación controlada por medio de cajas de repetición, en las cuales, el interprete tiene la libertad de manipular el *tempo* y el orden de los motivos escritos dentro de cada caja de repetición, En sentido adverso, las cajas tienen un orden establecido, además se incluyen en la obra elementos más complejos como: cuartos de tono, sonido de llaves, armónicos, multifónicos, aire con tono y articulaciones específicas, etc.

## **Antecedente**

Tras la invención de saxofón por el fabricante y clarinetista Antonie Joseph Sax en el año de 1840, este instrumento comenzó poco a poco a posicionarse dentro del gusto de los compositores

Hector Berlioz (1803-1869) compuso en 1844 la primera obra conocida para el saxofón: el sexteto *Canto sagrado* (para corneta, bugle, trompeta sobre aguda, clarinete, clarinete bajo y saxofón barítono) estrenada el 3 de febrero del mismo año en la Sala Hertz, bajo la dirección del propio Berlioz y con Adolphe Sax interpretando la parte del saxofón barítono.<sup>2</sup>

El saxofón comenzó a ser incluido en composiciones sinfónicas y operísticas de la época, entre la más notables pueden citarse: *Le Dernier Roi de Juda*, de Georges Kastner (1810-1867), estrenada en 1844; *Hamlet* de Ambroise Thomas (1811-1896), creada en 1868; *El*

---

<sup>1</sup> *Saxtlán*, Cuarteto de Saxofones Mexicano creado en 2009 integrado por: Samuel García sax soprano, David Mendoza sax alto, Alma Rodríguez sax tenor y Helios Valdez sax barítono.

<sup>2</sup> Villafruela, Miguel. *El saxofón en la música docta de América Latina*. Pág. 18

*rey de Lahore* y *La Virgen*, de Jules Massenet (1842-1912), en 1877 y sobre todo *La Arlesiana*, de Georges Bizet (1838-1875) en 1872, donde alcanzó gran éxito.<sup>3</sup>

En la Feria del Campo Marte de 1845, Adolphe Sax presento un plan para la reorganización de la música militar francesa, su excelente relación con el General Rumingy le brindó un monopolio como proveedor de instrumentos de las bandas militares, perdiendo el contrato en 1848 pero recuperándolo en 1854, supliendo al establecimiento musical imperial, completando su proyecto de reformar las bandas militares<sup>4</sup>. Es entonces donde inserta el saxofón dentro de la formación de las Bandas Militares.

Pero no solo en Europa el saxofón iba logrando un lugar importante en el repertorio de la música de arte o en el de las bandas militares o de entretenimiento, en México, con la llegada de Maximiliano (Imperio de Maximiliano 1864-1867) se afirmo el repertorio europeo y la configuración instrumental definitiva que incluyó la nueva familia de saxofones, flautas transversas, trompas y trompetas con pistones, clarinete en Sib y Mib, saxhorns, trombones, tubas, bombo y platillos.

Por nombrar algunas bandas que llegaron con Maximiliano encontramos a La Banda de Música de la Legión Austriaca llegada en 1865, su amplio repertorio incluía obras de Haydn, Mozart, Beethoven, C.M. Weber y Wagner las cuales fueron escuchadas en el país por primera vez; en el mismo año llega la Banda de los Húsares Palatinos ofreciendo conciertos en Chapultepec y la Alameda, junto a la Banda de la Legión Extranjera y a la Banda de la Legión Austriaca<sup>5</sup>.

En 1867 triunfa la Republica y las bandas francesas, belgas y austriacas siguieron siendo los modelos en la formación de las agrupaciones musicales que se crearon en cada cuerpo de la milicia. El gusto o la “furia” por las bandas militares y paramilitares se prolongo en los próximos años de reelecciones de Porfirio Díaz (1884-1910).<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Villafruela, Miguel. *El saxofón en la música docta de América Latina*. Pag.19

<sup>4</sup> Claude Delangle, *CD Historic Saxophone BIS* digital. Pág. 4 y 5

<sup>5</sup> Pareyón, Gabriel. *Diccionario de Música en México*. Universidad Panamericana. Pág. 225 Tomo I

<sup>6</sup> Villafruela, Miguel. *El saxofón en la música docta de América Latina*. Pág. 111

A pesar de la presencia del saxofón en las bandas mencionadas, existen otras versiones acerca de la presencia del saxofón a México. Como ya se mencionó, algunos autores proponen que el saxofón llegó a México con las bandas militares que acompañaban al fallido emperador Maximiliano, en su intento por colonizar el país. Otros especulan que vino después, con los danzones de influencia francesa, llegados al nordeste de México desde Cuba, a través de los puertos de Matamoros y Tampico. También existen versiones de que llegó a Monterrey y a las regiones que lo rodean a través del jazz procedente de Estados Unidos, hacia 1920<sup>7</sup>.

En la tercera década del siglo XX y después de concluida la Revolución mexicana, se inicia un nuevo período en la composición bajo otras ideas de nacionalismo, de estructuras y timbres musicales. En este sentido, Carlos Chávez no fue el primer compositor en hacer un estudio exhaustivo de los instrumentos de la orquesta, él podría deber sus ideas sobre instrumentación a Stravinsky y Ravel, aunque esto sea difícil de probar, parece más probable que obtuviera algunas ideas de Milhaud y de Honegger. Quizás haya oído hablar de *Pacific 231* – si es que no conocía la partitura–, que también alude a las máquinas de la misma manera que el ballet de Chávez intitulado *Caballos de vapor* o *H.P.* En esta obra destaca el uso del saxofón tenor y el saxofón soprano (especialmente en el tango del segundo movimiento) así como también las estructuras rítmicas que recuerdan vagamente al jazz. Es un hecho bien conocido que *La creation du monde* de Milhaud, también revela influencias de jazz pero es probable que el propio Chávez que había visitado Estados Unidos en muchas ocasiones hubiera tenido la experiencia directa de las sonoridades del jazz y por lo tanto ya no estuviera bajo la influencia de Milhaud.<sup>8</sup>

A lo largo de su vida el saxofón ha logrado una presencia fundamental en varias tradiciones, estilos y géneros musicales. Así ha mantenido una fuerte vinculación con la música popular, el Jazz, la música folklórica de varias naciones, como por ejemplo en la

---

<sup>7</sup> Villafruela, Miguel. *El saxofón en la música docta de América Latina*. Pág. 112

<sup>8</sup> Malmström, Dan. *Introducción a la música mexicana del siglo XIX*. Breviarios, Pág. 96

música balcánica y gitana. El saxofón es ya instrumento obligado dentro de ensambles como la Big Band, las bandas de viento, las orquestas de baile y danzoneras entre muchas otras agrupaciones en todas partes del mundo.

El desarrollo del saxofón como instrumento de viento, por sus posibilidades expresivas, rítmicas y colorísticas, por su maleabilidad como solista o como acompañante, ha dado como resultado una proyección mucho mayor dentro de la música popular en comparación con el desarrollo que ha tenido en la música clásica. Sin embargo, desde la segunda mitad del siglo XX hasta el momento actual, el saxofón ha sido considerado en nuevos ensambles y también en piezas solistas o de cuarteto de saxofones precisamente por su elasticidad y adaptabilidad a las sonoridades de la música contemporánea de la tradición cultural de la música occidental.

## **Relación interprete-compositor**

La relación entre el compositor y el intérprete con el objetivo de juntos crear una obra musical es, hoy en día, una práctica recurrente. Si bien esta relación de colaboración tiene antecedentes documentados desde, por lo menos, el siglo XVIII, hoy en día ha cobrado aún mayor importancia debido a las necesidades de creación de la obra y al enriquecimiento musical mutuo que le es inherente.

En lo personal, trabajar de cerca con los compositores y participar en el proceso creativo, desde un punto de vista práctico y técnico del instrumento me ha permitido: consolidar ideas y estructuras más claras sobre la obra y su ejecución, ser participe en la creación de la pieza aportando al compositor opiniones y sugerencias acerca de la técnica y de todos aquellos elementos propios del instrumento, por ejemplo: exponer la gama de efectos y capacidades tímbricas del saxofón de forma concisa, en algunos otros casos enriquecer la obra con propuestas sonoras, rítmicas o melódicas que de principio no estaban establecidas en la pieza, también procurar una mejor comprensión acerca de la técnica y las cualidades básicas del instrumento (tesitura, tonalidad, matices, articulaciones y registros).

Esta práctica de colaboración me parece fundamental en el proceso de creación porque favorece el desarrollo de la obra, sustentándola con bases no solo del ámbito compositivo, sino que además estructura la obra tomando en cuenta los atributos propios del instrumento y las posibilidades de su ejecución.

Para poder entablar una relación de creación conjunta con un compositor, el intérprete tiene la responsabilidad de contar con las herramientas adecuadas y la información necesaria para contribuir de manera substancial en el proceso creativo de composición, de igual forma, el compositor debe aportar herramientas funcionales para la creación de la obra. Al seguir esta dinámica, el intercambio de ideas y opiniones entre las dos partes desemboca en la creación de una pieza integral dotada de elementos sustentados en la experimentación sonora práctica y teórica.

A lo largo de mi desarrollo profesional, he tenido la oportunidad de recibir una formación de tipo académica aportándome herramientas esenciales para mi desempeño como músico, la experiencia de recibir instrucción de parte de numerosos maestros, no solo de saxofón sino de todos aquellos elementos que conforman la música, han cimentado las bases de mi crecimiento como profesional. Además de este proceso formativo, he incursionado en diversos géneros musicales cada uno con características específicas, gracias a ello he logrado obtener variadas herramientas y una serie de recursos que han contribuido al desarrollo de mi técnica interpretativa.

En el proceso de composición existe una franja central que tanto intérprete como compositor deben tomar en cuenta para la creación de la obra en cuanto a técnica se refiere. Estas ideas fueron mencionadas por el Intérprete Omar López<sup>9</sup> en una entrevista que le hice en mayo del 2012.

#### 1.- Lo que se puede hacer

Son todos aquellos elementos técnicos con los que cuenta el intérprete para la ejecución de obras, el conjunto de habilidades y recursos que domina.

---

<sup>9</sup> López, Omar. *Intérprete y autor del catálogo de obras de compositores mexicanos para saxofón.*

## 2.- Lo que se podría hacer

Son aquellos elementos, habilidades y recursos que varían dependiendo de la capacidad de cada intérprete, elementos que requieren de mayor proceso de preparación.

## 3.- Lo físicamente imposible de hacer

Eso se refiere a todos aquellos elementos que salen de las capacidades fisiológicas del intérprete.

En este sentido existe una diferencia, y que en muchas ocasiones es un error considerarlo como de escritura, entre lo que el compositor quiere que se toque y lo que en realidad quiere que suene.

Este es un problema que varía de acuerdo a la técnica composicional utilizada, en primer lugar tenemos que: no existe una nomenclatura universal para escribir elementos de técnicas extendidas, cada compositor puede proponer una forma de escritura distinta para ejecutar un elemento o efecto; y en segundo lugar tenemos que el producto sonoro muchas veces no es el mismo en la imaginación del compositor que en la ejecución del instrumento.

Un elemento clave para el desarrollo del repertorio contemporáneo para saxofón en México, ha sido sin lugar a dudas la ruptura de los paradigmas que se tenían en torno al instrumento, poco a poco la percepción que los compositores tenían acerca del campo de acción del saxofón ha ido cambiando, pasando de ser un instrumento que solo era utilizado en gran medida en la música popular a formar parte del ámbito académico y por consiguiente un instrumento cada vez mas contemplado en la creación de obras contemporáneas en el país.

Para que se propicie esta ruptura de esquemas preestablecidos, ha sido necesario que los intérpretes nos acerquemos a los compositores y mostremos de manera clara y concisa las propiedades y capacidades técnicas, sonoras e interpretativas que el instrumento tiene en su haber, con esto se ha logrado despertar el interés de los compositores por el saxofón y toda

la gama de cualidades propias del instrumento, dando como resultado un aumento considerable en la producción de obras.

La enseñanza del saxofón en el contexto del Jazz alcanzó su profesionalismo en la Escuela Superior de Música ESM del Instituto Nacional de Bellas Artes, desde los años 1979-1984, y se actualizó con la participación de docentes como José Arriaga Álvarez "*Remi Álvarez*". Mención aparte merecen Juan Alzate y Rodolfo "Popo" Sánchez, considerados por sus aportaciones técnicas, estilísticas y pedagógicas.

Más recientemente, el repertorio internacional de concierto y las nuevas técnicas de saxofón han sido divulgadas por Roberto Benítez y Julio Cesar Díaz Flores quienes enseñan en la Escuela Nacional de Música de la UNAM<sup>10</sup>.

Hoy la realidad de la presencia del saxofón en la composición de música de arte es otra y damos cuenta de ello, en el presente trabajo.

---

<sup>10</sup> Pareyón, Gabriel. *Diccionario de Música en México*. Universidad Panamericana. Pág. 956 Tomo II

# *Capítulo I*

## *Improvisación I para saxofón alto solo*

### *Ryo Noda*

Ryo Noda nace en Amagasaki, Japón en 1948; ha sido aclamado en todo el hemisferio occidental por su perfecto control instrumental, poderosas improvisaciones avant-garde y sus innovadoras técnicas de ejecución. Es considerado también un destacado exponente de la nueva música japonesa para saxofón, su repertorio también incluye música occidental de los períodos barroco, clásico y romántico. Considerado como uno de los máximos exponentes de la música contemporánea para saxofón, sus composiciones se han convertido en repertorio estándar en todas las universidades importantes de todo el mundo.

Graduado del colegio de Música de Osaka como saxofonista, continuo sus estudios en la universidad de Illinois bajo la tutela del maestro Fred L. Hemke y en el conservatorio de Burdeos con Jean-Marie Londiex.

Maestros de saxofón alrededor del mundo recomiendan escuchar música de *shakuhachi* para interpretar las obras de Noda al mismo tiempo que se acercase a la comprensión de las especificaciones técnicas de este instrumento<sup>11</sup>.

La obra fue escrita en la ciudad de Toronto en el año 1972 y dedicada por el compositor al saxofonista francés Jean-Marie Londiex.

*Una breve historia de la shakuhachi.*

El termino deriva de la longitud de la flauta, como *shaku hectáreas sol*, es decir, la longitud estándar *shakuhachi* que es de aproximadamente 55 centímetros aprox. En China, y más tarde en el Japón Imperial (Siglo VIII), el *shaku* fue una unidad oficial de la medición de aproximadamente 30.3 centímetros (un *shaku* también está dividido en diez fracciones

---

<sup>11</sup> Bunte, James. *Saxofonista solista de la Orquesta Sinfónica de Cincinnati*.



llamadas *sol*). *Hachi* en japonés significa ocho por lo que la longitud estándar de bamboo para una flauta vertical es *shaku + sun hachi*, abreviatura de *shakuhachi*, es de 55 centímetros aproximadamente.

La flauta *shakuhachi* en su forma actual tiene cinco agujeros, cuatro en la parte delantera y uno en la parte posterior, aparece por primera vez en la secta *Fuke* (siglo IX aprox.) del budismo y ha sido también utilizada por actores *sarugaku*, predecesor del teatro *Noh*, en el siglo XIII en la que los discípulos utilizaban la flauta para la meditación. El primer periodo de la música *shakuhachi* se asocio con la práctica religiosa y la meditación, especialmente en la tradición *Zazen* (Sentarse Zen).

Además de su función en la meditación y la religión, el *shakuhachi* también fue utilizado en ensambles de concierto, acompañamiento de danza y drama.

Con el fin de entender la influencia *shakuhachi*, se debe entender la diferencia estética entre la música japonesa y la occidental. Los japoneses tienen una preferencia por las formas irregulares, ambiguas, indefinidas y asimétricas, un concepto dinámico complejo del sonido, la ornamentación es parte importantísima de su música, el uso expresivo del silencio y darle un valor propio al sonido.

Estos principios son fundamentales para la música japonesa en general, por consiguiente para la música de *shakuhachi* y las composiciones de Ryo Noda.

*Nota:*

Para los análisis musicales de las obras que se presentan en este trabajo no utilice un método en específico, me base en el conocimiento adquirido a lo largo de mi formación como estudiante y escogí los recursos que me parecieron pertinentes para la realización de los mismos.

La pieza está escrita sin compas, sin embargo, los valores de las notas están bien definidos; el uso del compas brinda a una obra musical cierta acentuación y medida, a diferencia de las piezas sin compas donde se pretende eliminar dicha acentuación y dar una sensación de mayor libertad y flexibilidad a la música.

La *Improvisación no I* se conforma de cuatro secciones.

Sección I	Sección II	Sección III	Sección IV (Coda)
<i>Lent et soutenu</i>	<i>Vivo</i>	<i>Doux et expresif</i>	<i>Tempo I</i>
Matices en <i>pp</i> y <i>mf</i> Frasas calmadas con mucha expresividad en el sonido, parte de improvisación y preparación para la siguiente sección (Trémolos)	Muy rítmica en <i>ff</i> y <i>fff</i> melodías en corcheas y cortes estilo japonés, trinos, y preparación para la siguiente sección (nota con golpes de llaves)	Frasas en <i>mp</i> , dulces, dramáticas y misteriosas. Con mas movimiento melódico respecto de la primer sección.	Re exposición de la primer frase y nota final

## Sección I

La primer sección *Lent et soutenu*, destaca la expresividad de los sonidos, utilizando vibrato, matices, tenutos, cortes de estilo japonés (evocando al *shakuhachi*) y además incluye una secuencia de notas que debe ser ejecutada ad libitum. Esta es una sección de mucha calma, generando una atmosfera de tranquilidad.

La primera frase utiliza una apoyatura y vibrato en la nota larga para darle mayor expresividad al sonido, además de utilizar también apoyaturas a notas cortas, cuartos de tono en *glissando* y un corte de estilo japonés, finalizando con un grupo de tres notas como si fuera un pequeño trino.

Lent et soutenu ♩=80 environ

*Corte “seco” estilo japonés*

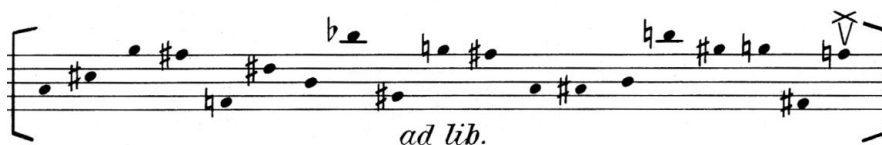


La forma de realizar el corte de estilo japonés es tapar de forma abrupta la boquilla con la lengua, se puede utilizar la sílaba “*fut*” como referencia para lograr este efecto.

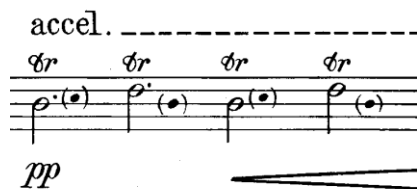
Nota:

Véase la tabla de nomenclaturas utilizadas por el compositor en el Anexo II, Pág. 84.

Adelante encontramos una sección que está entre paréntesis y que tiene la indicación de “*ad lib.*” Indicando que se debe interpretar la secuencia de notas a placer del intérprete. Una recomendación para dicha improvisación, es que se utilicen elementos interpretativos que estén contenidos en la pieza, utilizar fraseos, articulaciones, matices, efectos, vibratos, etc., que están incluidos en la obra.

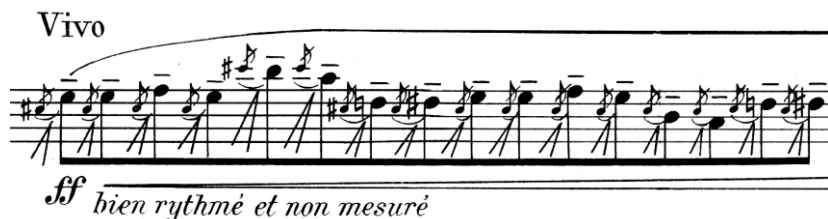


Una pequeña preparación para la siguiente sección se forma con trinos y trémolos formados con las notas Si y Do y con Re y Si, generando un pedal sobre la nota Si.



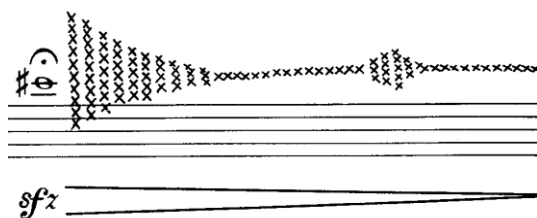
## Sección II

La segunda sección “*Vivo*” es de mucho movimiento rítmico y melódico, con matices en *ff* y *fff*, frases largas construidas con apoyaturas y cortes de estilo japonés.



Otra preparación para la siguiente sección se forma con una nota larga en disminuyendo y utilizando el sonido de las llaves, produciendo leves cambios en la afinación de la nota y creando cambios en la calidad del sonido variando entre sonido opaco y brillante.

Se ejecuta tocando la posición de Do# con octavador y presionando las llaves de la mano derecha (Fa, Mi, Re y Do) o en dado caso buscar movimiento de otras llaves sin que afecten la entonación de la nota larga (véase digitaciones alternativas en anexo II pág. 84). Dependiendo la indicación de la grafica se utilizan más o menos llaves para crear el efecto de coloratura.



## Sección III

La tercera sección se forma de frases dulces y expresivas en contraste con la sección anterior. Inicia con una frase de corcheas muy melódica y dulce en *mp*.

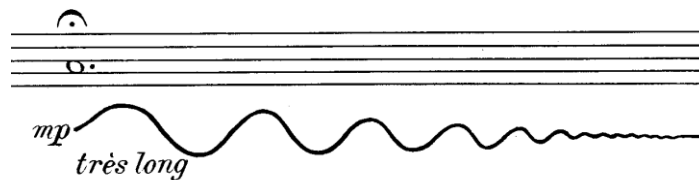


Y con melodías de atmosfera misteriosa



#### Sección IV

Finalmente en la última sección (coda) se hace una re exposición de la frase inicial y termina la obra con una nota muy larga en *mp* y con *vibrato*.



La indicación de este vibrato es que se comience con ondas muy abiertas y separadas, y paulatinamente se vayan cerrando en amplitud, de la misma forma la velocidad será lenta al principio e ira acelerando.

El hecho de que la pieza no tenga compas, no quiere decir que las duraciones de las notas sea libre, el compositor agrega un tempo al principio y además cada una de las notas (a excepción de la sección ad libitum) tiene un valor rítmico muy claro, lo cual indica que se debe respetar la duración de los sonidos y se puede ser flexible en algunos momentos para darle más expresividad a la pieza.

Un error muy frecuente es no estar consciente de las duraciones de las notas y tocar la obra muy libremente, sin respetar los valores escritos.

Muchos intérpretes proponen que esta obra se interprete con el menor movimiento corporal posible para apegarse más al estilo de interpretación de la *shakuhachi* y la música tradicional japonesa, en este sentido me parece que el interprete tiene la libertad de escoger los elementos que le sean útiles para ejecutar la obra y dar una interpretación muy personal siempre y cuando estos elementos estén en función de la obra y no alteren el estilo de la misma.

Partitura:

Ryo Noda

*Improvisation I pour saxophone seul*

*Editions Musicales Alphonse Leduc 1974*

*Printed in Paris, France.*

## *Capítulo II*

### *Fantasia sobre un tema original para saxofón alto y piano*

#### *Joules Demersseman*

Joules Auguste Edouard Demersseman nace el 9 de Enero de 1833 en Hondschoote, Bélgica, fue un virtuoso flautista y compositor famoso por su buen gusto y elegancia. Como compositor fue conocido por su famosa fantasía para flauta y su opereta “*Princesse Kaika*” que tiempo después cayó en el olvido. Escribió numerosas piezas para instrumentos de viento construidos por su amigo el Clarinetista Adolphe Sax, incluyendo su Fantasía sobre un tema original para saxofón y piano.

La Fantasía se divide en cuatro secciones.

Sección I	Sección II	Sección III	Sección IV
<i>Allegro</i>	<i>Andantino</i>	<i>Andante</i>	<i>Piu vivo casi allegretto</i>
Compas 1-50	Compas 51-118	Compas 119-136	Compas 137-160
-Introducción de piano -Exposición del primer tema en Reb en el saxofón y desarrollo. -Cadencia.	-Exposición del segundo tema en Sib (Tema principal de la obra) en 3/4. -Puente de transición en el piano. -Variación del segundo tema, puente y re exposición de la variación del segundo tema.	-Exposición de un tercer tema en Reb con una pequeña introducción de dos compases, sirviendo como función de puente de transición. -Re exposición del tema principal en Reb.	-Re exposición del tema principal regresando a Sib en el piano y el saxofón con un acompañamiento contrapuntístico. -Coda final.

El saxofón es un instrumento transpositor<sup>12</sup> y actualmente los más usados son los saxofones en Mib y Sib, todos ellos se escriben en la clave de sol pero cada uno tiene su equivalencia, por nombrar algunos:

Saxofón soprano en Sib	2ª Mayor descendente
Saxofón Alto en Mib	6ª Mayor descendente
Saxofón Tenor en Sib	9ª Mayor descendente
Saxofón Barítono en Mib	13ª Mayor descendente

Para los siguientes ejemplos musicales, la parte del saxofón estará transportada para el saxofón alto en Mi b

## Sección I

La obra comienza con una introducción del piano utilizando el motivo principal de toda esta sección.

The image shows a musical score for two instruments. The top staff is for 'Altsaxophon in Es' (Alto Saxophone in E major) and the bottom staff is for 'Piano'. Both are in 4/4 time and marked 'Allegro' with a tempo of 120. The piano part begins with a forte (ff) dynamic. The saxophone part is mostly rests in the first two measures, then enters with a melodic line in the third measure.

<sup>12</sup> Los instrumentos transpositores, al tocar la nota escrita en la partitura, en realidad emiten una nota diferente, que corresponde a la nota real. La trasposición permite así adaptar la lectura o la interpretación a los sonidos reales.

- Un nombre de nota se atribuye siempre a una digitación determinada, sin tomar en cuenta la nota que realmente produce
- El intervalo que se desplaza casi siempre se indica en el nombre del instrumento  
Saxofón en Mib, Clarinete en Sib, etc.

(Abromont, Claude. *Teoría de la Música una Guía*. Fondo de Cultura Económica. Pág. 125 y 129)





El motivo principal se re-expone sirviendo como una pequeña preparación para la cadencia.

43

*pp* Sehr langsam *p* Ein wenig schneller

Indicaciones en alemán y traducción:

*Sehr Langsam*: Muy Lentamente

*Ein weing Scheller*: Un poco más rápido

La Cadencia está construida con el motivo principal y es una progresión ascendente sobre las notas La, Do, Fa, La, Do y Mi (Notas reales); pasajes cromáticos y *stacattos*.

Notas transportadas en el saxofón

Allegro Cadenza

Allegro Cadenza

*f*

48

La cadencia es una fórmula melódica o armónica que ocurre al final de una composición, una frase o una sección dando la impresión de una conclusión momentánea o permanente. En obras instrumentales para solista por lo general el intérprete sin acompañamiento, procede entonces a hacer una improvisación en estilo virtuosístico, recurriendo frecuentemente a material temático del movimiento mismo<sup>13</sup>.

Las cadencias cumplen diferentes funciones:

- Conclusión
- Respiración
- Sorpresa

Las cadencias contenidas en esta pieza son de tipo Sorpresa<sup>14</sup> pues continúan súbitamente una frase que se pensaba había llegado a una conclusión, estas cadencias crean rupturas o paréntesis con cambios repentinos de ideas.

## Sección II

Enseguida se presenta el tema principal de la obra, tema construido por dos largas frases y que tendrá un largo desarrollo hasta el final de la obra. El tema es una melodía en 3/4, formada con frases de corcheas y negras con puntillo.

53

<sup>13</sup> Don Michael Randel. *Diccionario Harvard de Música*. Ed. Diana. Pág. 82 y 83

<sup>14</sup> Claude Abromont. *Teoría de la Música una Guía*. Fondo de Cultura Económica. Pág. 113

Un pequeño puente del piano solo que une el tema principal con una variación del mismo utilizando el elemento de corcheas del tema principal.



Entonaciones del tema principal



La variación es de tipo rítmica pues el tema original que se presentó en corcheas ahora se desarrolla con semicorcheas y arpeggios, manteniendo la misma armonía y línea melódica.



Una cadencia intermedia entre esta variación, construida con ritmo de tresillos (Tomando como referencia los últimos grupos de seisillos de la variación del tema anterior), Cromatismos y una progresión descendente de grupos de cuatro semicorcheas a partir de las nota Mi, Re, Do, Si y La.

Después de la cadencia, se retoma la variación del tema principal, (solo la primer frase), seguido nuevamente del puente de transición idéntico al puente entre la variación solo que ahora desembocara en un nuevo tema.

### Sección III

Esta sección se puede considerar como un gran puente de transición hacia la sección final, en este puente se utiliza un tema nuevo y el tema principal de la obra.

Pequeña introducción del tema nuevo.

Musical score for Section III, measures 119-122. The score is in 9/8 time and consists of two systems. The first system (measures 119-120) is marked 'Tempo' and 'p'. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5, then a quarter note E5, and finally a half note D5. The piano accompaniment in the bass clef has a quarter note G3, followed by a quarter rest, and then a half note G3. The second system (measures 121-122) is also marked 'Tempo' and 'p'. The melody continues with a quarter note C5, followed by eighth notes B4, A4, and G4, then a quarter note F4, and finally a half note E4. The piano accompaniment has a quarter note G3, followed by a quarter rest, and then a half note G3.

El nuevo tema es muy corto y está en la tonalidad de Reb Mayor y en compas de 9/8, esta pequeña exposición funciona como un puente de transición para regresar al tema principal de la obra. El piano apoya la melodía con Trémolos dando una sensación de letargo que prepara la re exposición del tema principal.

Musical score for Section III, measures 123-126. The score is in 9/8 time and consists of two systems. The first system (measures 123-124) is marked 'Andante' and 'pp con espr.'. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter note D5, and finally a half note C5. The piano accompaniment in the bass clef has a quarter note G3, followed by a quarter rest, and then a half note G3. The second system (measures 125-126) is also marked 'Andante' and 'pp'. The melody continues with a quarter note B4, followed by eighth notes A4 and G4, then a quarter note F4, and finally a half note E4. The piano accompaniment has a quarter note G3, followed by a quarter rest, and then a half note G3.

Se hace una pequeña re exposición del tema principal pero ahora en la tonalidad de Re Mayor, esta re exposición es una preparación para regresar el tema a la tonalidad de Sib.

#### Sección IV

En la última sección re expone el tema principal en el piano en la tonalidad inicial (Sib), el saxofón hace un acompañamiento contrapuntístico con doblestresillos.

138

Musical score for measures 138-145. The top staff is a single melodic line with triplets and slurs. The bottom two staves are piano accompaniment with chords and moving lines.

Y la coda final con una melodía independiente con trémolos en el piano y el saxofón con frases muy virtuosas construidas de triples corches, con movimientos cromáticos, progresiones y arpeggios.

Musical score for measures 146-155. The top staff is a saxophone part with triplets and slurs, marked *mf*. The bottom two staves are piano accompaniment with chords and moving lines, marked *mp*.

146

Musical score for measures 146-155. The top staff is a saxophone part with triplets and slurs, marked *cresc.*. The bottom two staves are piano accompaniment with chords and moving lines.



Considero la Fantasía sobre un tema original, una pieza de mucha riqueza técnica en lo que al saxofón se refiere, sus cadencias y las variaciones del tema proponen un lenguaje virtuosístico muy similares a los ejercicios de técnica utilizados en los métodos de estudio del saxofón (Klose, Iwan Roth, etc).

Las melodías son de un carácter sumamente romántico lo que propicia un estudio muy cuidadoso en cuestión de fraseo, la utilización de vibrato y articulación.

Partitura:

Joules Demersseman

*Fantasie sur thème original for saxophone alto and piano*

*Edited by Iwan Roth*

*Hug & Co. Musikverlage, Zürich 1988.*

*Imprimé en Suisse (Impresa en Suiza).*

## *Capítulo III*

### *Cuerda Locura para Saxofón Alto y Piano*

*Ignacio Gómez Ceja*

Nacido en la ciudad de México en el año de 1986, Ignacio Gómez Ceja inicia sus estudios artísticos a la edad de los catorce años, continua su formación en el CEDART Diego Rivera del Instituto Nacional de Bellas Artes donde realiza estudios en guitarra clásica. En el 2004 ingresa a la Escuela Nacional de Música de la UNAM terminando sus estudios de composición en el 2012 bajo la tutela del maestro Hugo Rosales. Ha recibido cátedras en composición de los maestros Leonardo Coral, Lucia Álvarez, Arturo Uruchurtu, entre otros. También ha realizado estudios de percusión presentándose en foros como el Encuentro Internacional Manta por la Danza en Ecuador. Ha impartido clínicas de percusión en la escuela G. Martell. Su música se ha presentado en la sala Julián Carrillo de Radio UNAM, en la sala Xochipilli de la Escuela Nacional de Música, en el Instituto Mexicano de la Radio, entre otros. Algunas de sus obras han sido grabadas en producciones de Radio UNAM y en una producción conmemorativa del aniversario del sistema de transporte colectivo METRO de la Ciudad de México.

Historia:

*Cuerda locura* fue compuesta entre Enero y Marzo del 2011, con la finalidad de retratar a una pareja de enamorados, por una parte encontramos al saxofón alto representando el lado masculino y por otra al Piano representando la parte femenina. Es una obra que *evoca* imágenes acerca de los amores obsesivos y necios, esos amores que se vuelven dependientes de la violencia para coexistir.

La obra está dedicada al saxofonista mexicano Helios Omar Valdez Altamirano.

La obra comienza con una discusión muy fuerte entre las dos partes, que desemboca en una soledad inmensa, en seguida se acerca la reconciliación, de nuevo la soledad y por último la eterna y necia discusión. Es un círculo vicioso, el cual se podría repetir infinidad de veces. El título *Cuerda Locura* nos hace remitir precisamente a esa locura tan irracional que llevamos dentro y que muchas veces nos domina.

*Cuerda Locura* se divide en cinco secciones:

Sección I (A) Discusión	Sección II (B) Soledad	Sección III (C) Reconciliación	Sección IV(B´) Soledad	Sección V (A´) Discusión
<i>Agresivo</i>  Compas 1-113	<i>Meditativo</i>  Compas 114-117	<i>Danzable</i>  Compas 168-205	<i>Meditativo</i> <i>Atmosférico</i>  Compas 206-237	<i>Agresivo</i>  Compas 238-326
Exposición del Tema A: motivo rítmico-melódico Variaciones del tema A. Puentes de Transición D	Exposición del Tema B: motivo en el Saxofón Alto a dos voces. Variación del Mismo	Exposición del Tema C: Motivo rítmico en el saxofón complementado con el motivo en el Piano. Nace de la evolución del Tema B. Aquí encontramos el Clímax.	Re exposición Variada del Tema B. El tema B y el Tema C se fusionan. (Pequeño desarrollo)	Re exposición del Tema A: Ocurren las mismas variaciones, solo que esta sección esta más reducida. Codeta Final

Para la obra se utilizaron 4 tipos de material A, B, C y D., de los cuales A, B y C son temas principales y D son puentes de transición entre los temas y sus variaciones.

La forma se define como *música de programa* ya que nos remonta a imágenes concretas relacionadas con el título de la obra. Su estructura general es ABCB´A´. Cada sección tiene diferente carácter y tempo lo cual hace que la obra se renueve constantemente y pueda reflejar cada uno de los contrastes entre las secciones.

La obra fue escrita en notación tradicional, no se utilizaron en la escritura elementos de técnicas extendidas a excepción de algunos “*slaps*” en la sección C para el Saxofón. Cabe destacar el uso complejo de la rítmica en combinación con la armonía *cuartal y cromática*.

El desarrollo rítmico tiene influencia de una obra llamada: “*La Historia del Soldado*” de Igor Stravinsky, compuesta en 1917 ya que esta obra así como en la gran mayoría de la música de este compositor, la estructura rítmica es muy cambiante.

También encontramos en la obra escalas no occidentales y modales

Los ejemplos mostrados a continuación están presentados en notas reales, es decir, la parte del saxofón no está transportada, a excepción de algunos ejemplos en que se indica la transportación para el instrumento.

## Sección I (A)

En esta primera sección se expone el inicio de la discusión entre los dos personajes, que se presentan uno por uno, con sus respectivas personalidades, formando de esta manera la exposición del tema A.

Posteriormente aparece el mismo tema variado tres veces. Esta sección pasa muy rápido, debido al tempo y la agresividad que la caracteriza.

## Tema A

La obra comienza con acordes en el piano marcando una base rítmica, enseguida con esta misma base el piano acompaña la melodía del saxofón construida con cromatismos.

Musical score for Tema A, measures 1-6. The score is written for three staves. The first staff (Saxophone) starts with a melody in 7/16 time, marked *p* (piano), and then changes to 2/4 and 3/16. The second staff (Piano accompaniment) starts with chords in 7/16 time, marked *p*, and then changes to 2/4 and 3/16. The third staff (Piano accompaniment) starts with a bass line in 7/16 time, marked *p*, and then changes to 2/4 and 3/16. Dynamics include *p*, *mf*, and *p*.

Adelante en el compas 69 el tema se extrapola, ahora es el piano el que lleva la melodía y el saxofón acompaña., además de que hay un movimiento de tipo *espejo* pues el ritmo se invierte.

“espejo”

Musical score for the “espejo” section, measures 69-72. The score is written for three staves. The first staff (Saxophone) starts with a melody in 7/16 time, marked *ff* (fortissimo), and then changes to 2/4 and 3/16. The second staff (Piano accompaniment) starts with chords in 7/16 time, marked *ff*, and then changes to 2/4 and 3/16. The third staff (Piano accompaniment) starts with a bass line in 7/16 time, marked *ff*, and then changes to 2/4 and 3/16. Dynamics include *ff*.

Puente de transición utilizando las entonaciones rítmicas y los cromatismos del tema A.

## Sección II (B)

Esta sección es de soledad inmensa, resultado de la discusión anterior en la sección A. Toda la sección está construida sobre un *bajo ostinato*, que ira pasando entre los dos instrumentos.

### Tema B

*Bajo ostinato* en el saxofón (notas reales)

El saxofón hace un juego a dos voces. Llevando el *bajo ostinato* en el registro grave y la melodía en el registro agudo, generando una textura de pregunta-respuesta. La melodía va aumentando de dificultad progresivamente.

*Bajo ostinato* sobre las notas *Sib* y *Solb*. Melodía en el registro agudo.



El bajo continúa en el saxofón y la melodía continua en el piano

Musical notation for measures 136-141. It consists of two systems. The first system is for the Alto Saxophone (A. Sx.) and the second system is for the Piano (Pno.). The saxophone part has a melodic line with quarter notes and rests. The piano part has a complex texture with chords and moving lines in both hands. The key signature has two flats.

Al final de este tema encontramos un pequeño puente de transición (Material D) construido de contratiempos. Este puente será muy utilizado durante toda la pieza.

Musical notation for measures 150-155. It consists of two systems. The first system is for the Alto Saxophone (A. Sx.) and the second system is for the Piano (Pno.). The saxophone part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The piano part has a complex texture with chords and moving lines in both hands. The key signature has two flats. There are dynamic markings like 'f' and '8va' in the saxophone part.

Después de este puente continúa el *bajo ostinato* en el piano y una nueva melodía se forma en el saxofón utilizando elementos del juego anterior de dos voces que hacia el saxofón entre *ostinato* y la melodía en el registro agudo.



The image displays a musical score for three staves. The top staff features a melodic line with a slur over the first two measures. The middle staff shows a piano accompaniment with chords and a dynamic marking 'p'. The bottom staff shows a bass line with a rhythmic pattern.

Seguido de esta variación del tema B aparece nuevamente el puente de transición de contratiempos (D).

La sección II se resume como una gran dominante que resuelve a Si menor en la siguiente sección.

### Sección III (C)

En esta sección se encuentra el clímax de la obra, una especie de reconciliación a la gran discusión que se había presentado en las secciones pasadas. Es una danza en 3/4, resultado de la evolución del tema del tema B, esta evolución está suficientemente desarrollada para considerarla un nuevo tema. Encontraremos elementos del tema B, la parte rítmica y por momentos el *bajo ostinato*.



El tema C es una evolución del tema B, por lo que encontraremos elementos de éste a lo largo de la exposición del tercer tema que comienza con el saxofón haciendo un motivo rítmico empleando la técnica de *slap* los cuales deberán ejecutarse con la entonación escrita. Este motivo acompaña la melodía del piano. El tema C tiene elementos de *latin-jazz*, por la rítmica y el acompañamiento en acordes de la melodía.

“Slaps” Escritos con el símbolo “x”

♩ = 130  
a tempo

168

A. Sx.

168

Pno.

Melodía en el piano y acompañamiento con el saxofón.

172

A. Sx.

*mf*

172

Pno.

*mf*

Aparece de nuevo *el bajo ostinato* en la mano izquierda del piano. Esta variación está construida por interpolación, ahora el saxofón lleva la melodía y el piano acompaña. Esta es

la primera y única variación del tema C, vamos a encontrar el clímax de la obra con la aparición de notas sobreagudas en la melodía del saxofón.

### *Notas reales*

The musical score for 'Notas reales' consists of three staves. The top staff features a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning, which transitions to *f* (forte) as the melody rises. The middle staff provides harmonic support with chords and some melodic fragments, marked with *f*. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

### *Nota transpuestas para saxofón*

The musical score for 'Nota transpuestas para saxofón' consists of two staves. The top staff begins at measure 185 and shows a melodic line with dynamics *p* and *f*. The bottom staff begins at measure 190 and features a more complex melodic line with many notes, also marked with *p* and *f*. A double bar line is present at the end of the second staff.

Las notas sobre agudas del saxofón comienzan a partir de la nota sol de cuarta línea adicional sobre el pentagrama, para producirlas es necesario utilizar posiciones especiales lo cual hace más difícil tocar pasajes rápidos en esta región.

Para dar parte a la siguiente sección se encuentra un puente de transición (como ya he mencionado anteriormente) construido con contratiempos.

## Sección IV (B´)

Se re expone el tema B (*ostinato*) nuevamente con el saxofón, solo que ahora el *ostinato* se presenta en la región aguda y la melodía en las notas graves del saxofón.

### Notas transportadas del saxofón

Musical score for saxophone showing two staves of music. The first staff starts at measure 208 and the second at measure 215. The music features a melodic line in the lower register and an ostinato line in the upper register. Dynamics include *mf*, *f*, and *subito p*.

El *ostinato* se reconoce por las notas con *stacatto*.

### Notas reales

Musical score for saxophone and piano. The saxophone part (A. Sx.) starts at measure 211 and features a melodic line. The piano part (Pno.) is silent. The saxophone part ends with a dynamic marking of *mf*.

Pequeño desarrollo del tema B (*ostinato*) en el saxofón y el tema C en el piano.

Musical score for saxophone and piano. The saxophone part features a melodic line and an ostinato line. The piano part features a chordal accompaniment. Dynamics include *p* and *subito p*.

## Sección V (A´)

En esta última sección encontramos la re exposición del tema A con algunas variantes. Con esta sección concluye la obra regresando a la discusión inicial reiterando la eterna discusión y el círculo viciosos que el compositor pretende retratar.

Se re expone el tema A con una variante en el esquema rítmico pues ahora es presentado el tema en compas de 3/8, la razón por la que ahora se re expone el tema A en 3/8 es para lograra amalgamar las largas secciones en 3/8 con la última sección. Por consiguiente la melodía cambia sus acentos logrando un juego rítmico distinto a la primera exposición del tema A.

242  
A. Sx. *p* *p* *mf*  
Pno. *p* *mf*

Después de esta variación rítmica, el tema se desarrolla como al principio y sigue su curso hasta llegar a la *codeta*.

La obra concluye con el tema A en crescendo, transportado a Re.

### “Codeta”

322  $\text{♩} = 85$  *a tempo*  
A. Sx. *pp* *mf* *f* *ff* *fff*  
Pno. *pp* *mf* *f* *ff* *fff*

En esta obra se logra un perfecto dialogo entre los dos instrumentos, llevándonos de un estado de ánimo a otro, refleja perfectamente la discusión de dos personajes que están inmersos en una pelea constante. Desde el punto de vista saxofonístico, la pieza contiene elementos de gran dificultad técnica, que requieren de un arduo trabajo de preparación, ejemplo de ello tenemos los pasajes con notas sobre agudas, la estructura propuesta de la sección del bajo *ostinato* en la que el solo saxofón hace un rol de 2 voces y el pasaje rítmico-acompañante formado con *slaps*.

Fue para mí, una experiencia sumamente enriquecedora haber contribuido con el compositor para la creación de la obra, el haber probado ciertos pasajes antes de que fueran insertados en la pieza, mostrar los recursos con los que cuenta el saxofón y opinar acerca de ciertas ideas, me procuraron una comprensión más profunda acerca de la obra y ha afianzado en mí el deseo de trabajar de cerca con los compositores.

Partitura:

Ignacio Gómez Ceja

*Cuerda Locura para saxofón alto y piano*

*La partitura aun no ha sido publicada comercialmente pero pude ser requerida directamente con el compositor a la siguiente dirección electrónica:*

*Facebook: Ignacio Gómez Ceja*

<http://www.facebook.com/ignacio.gomezceja?ref=ts&fref=ts>

## *Capítulo IV*

### *Ifni para Saxofón Alto solo*

#### *Christian Lauba*

Lauba es especialmente conocido por sus composiciones para saxofón en las cuales incorpora muy a menudo, elementos de su país natal al norte de África así como de influencias japonesas; Sintetiza la música “Clásica” contemporánea y la música popular (especialmente la música del norte de África donde vivió) se siente profundamente atraído por todo tipo de géneros musicales incluyendo el Rock, Jazz, etc. Rechazando todas las doctrinas se esforzó para conseguir la más completa expresividad en su trabajo sin temor de crear nuevos lenguajes. El se considera a sí mismo un artista libre más que independiente y rechaza los convencionalismos.<sup>15</sup>

Compositor nacido en Sfax, Tunisia en 1952, su familia se establece en Burdeos, Francia donde estudia idiomas en la universidad de Burdeos y Música en el Conservatorio de la Ciudad con el compositor Michel Fuste-Lambezat. Al principio de su carrera como compositor, trabajo con el saxofonista Jean-Marie Londeix. En 1993 fue nombrado profesor de análisis del conservatorio y fue a partir de entonces que escribe piezas que extendieron la técnica del saxofón, incluyendo *Slap*, respiración circular, multifónicos y el registro altísimo.

Christian Lauba no es el primer artista en señalar las cualidades técnicas y emocionales del instrumento. Sin embargo el desea mostrar cual ambicioso y extremadamente virtuoso puede ser en la duración y alcance de las piezas, en técnicas, y en la homogeneidad del sonido en matices extremos (*ppp-fff*)

---

<sup>15</sup> Londeix, Jean-Marie.(2003). *Répertoire Universel de Musique pour saxophone*. Roncorp. Pág., 220

Sus intervalos, sus ritmos y coloraturas, sus fraseos: todo personifica la mezcla de la música clásica y la improvisación sin importar si es popular o no.

*Ifni* y *Fes* son dos nombres de ciudades de Marruecos, país en el norte de África. Los intervalos y las melodías evocan la música de este país. El haber nacido en Túnez y vivido en Argelia tienen como consecuencia que Lauba conozca perfectamente la música árabe en la cual, como el mismo lo explica: hay momentos violentos y calmos que siguen casi sin transición.<sup>16</sup>

La pieza está construida sobre una escala de 9 sonidos: G, A, B, C, C#, D, D#, E y F# y está compuesta por cinco elementos básicos que se presentaran uno a uno y posteriormente se irán alternando y combinando hasta el final de la obra, Lauba concibe esta pieza con elementos de música africana (como ha dicho antes) enfatizando en ella los momentos calmos de los que hablara anteriormente.

#### Elementos de composición

- 1.- Corcheas
- 2.- Multifónicos largos
- 3.- Notas normales largas (a veces con variaciones tímbricas y vibrato)
- 4.- Apoyaturas
- 5.- Silencios pronunciados

La obra no utiliza compas y utiliza algunas notas sin plica, proponiendo que el valor de los sonidos sea relativo el cual será determinado por el intérprete tomando en cuenta los señalamientos gráficos que se presentaran para dichos pasajes.

---

<sup>16</sup> Lauba, Christian. Conversación vía Facebook 5 junio 2012

Con estos cinco elementos se formaran tres secciones generales:

Sección A	Sección B	Sección A'
Sistemas 1 y 2	Sistemas 3, 4 y 5	Sistemas 6, 7 y 8
Sonidos largos y calmos (Notas normales y multifónicos)	Movimiento melódico (Corches y apoyaturas)	Sonidos largos y corcheas (Combinación)

## Sección A

La pieza comienza con una apoyatura hacia el primer mutifónico que se irá abriendo en el intervalo hasta llegar a una octava con un cuarto de tono bajo en la nota grave (Re b), siguiendo de 4 notas largas Mi , Fa#, Mi y Fa# esta ultima siempre con una apoyatura de La, enseguida aparece el motivo principal de la obra que está construido con tres corcheas que en esta primera aparición se forma de un intervalo de 2ª mayor y 5ª disminuida (Mi, Fa# y Do en movimiento ascendente)



Una sugerencia para descifrar la duración de los sonidos de este ejemplo es tomar en cuenta como referencia las líneas que están delante de las tres primeras notas, podemos observar que la primer nota tiene una línea más corta que las dos siguientes, lo cual nos indica que la duración será menor respecto de las otras dos, la duración será aproximada aunque a mi parecer deberá estar relacionada y definida por el tiempo y la indicación que el



compositor establece al principio de la pieza, todo esto contrasta con el ultimo grupo de notas cuyos valores están claramente determinados por las plicas.

Este motivo o célula principal aparece 7 veces casi siempre al final de una frase de corcheas.

Esta primera sección se construye con sonidos largos ejecutados con mucha tranquilidad y que deben dar una sensación estática, sin ninguna transición, simplemente una atmosfera calma y aletargada, aludiendo así a los momentos calmos de la música árabe que forma parte de la técnica compositiva y de la estética del compositor.

## Sección B

Esta sección comienza en el tercer sistema con un cambio de intención pues ahora el movimiento se basa en la duración de octavos, una frase de trece corcheas seguida de un sonido largo (multifónico).



☐.☐ Calderón largo, a diferencia del calderón con forma curva cuya duración es intermedia, este es de mayor duración<sup>17</sup>.

Esta sección es de más movimiento melódico y rítmico que contrasta con los sonidos largos y pausados de la primera sección.

<sup>17</sup> Abromont, Claude. *Teoría de la Música una Guía*. Ed. Fondo de Cultura Económica. Pág. 152

## Sección A´

Por último la sección A´ Comienza con un multifónico en *ppp* seguido de notas largas en *f*, esta sección será en general en dinámicas en *f* y *ff* de notas largas y en dos ocasiones con intervención de grupos de cuatro y cinco corcheas para terminar con un multifónico muy largo en *ff*.



Esta sección es una combinación de los motivos calmos y tenues con movimientos melódicos, de contrastes dramáticos entre lo fuerte y lo piano.

*Ifni* con sus letargos y momentos rítmicos nos introducen en una atmosfera de tranquilidad y reflexión, penetra nuestro sentir y nos evoca imágenes tenues y lánguidas, por momentos, contrasta con ritmos regulares y pronunciados cambios de temperamento, matices fuertes y agresivos casi de desesperación, seguidos de calma y meditación y finalmente, termina con un grande y doloroso grito.

Esta pieza desarrolla en el intérprete la habilidad de controlar y flexibilizar la embocadura para lograr los multifónicos y los sonidos largos; también reafirma el control que se debe tener para ejecutar los matices y los cambios abruptos. Personalmente considero que *Ifni* es una obra básica para el estudio de la música contemporánea para saxofón, la escritura y la propuesta melódica y rítmica constituyen un acertado acercamiento hacia nuevas texturas y campos de expresión, sensibiliza al intérprete y extiende los parámetros de la interpretación.

Para ejercicio y estudio de los multifónicos, recomiendo utilizar el método de Daniel Kientzy “*Les Sons Multiples aux Saxophones*”-Sonidos múltiples de los saxofones- Ed. Salabert y el método “*Hello! Mrs. Sax*” de Jean-Marie Londiex. Ed. Alphonse Leduc.

Partitura:

*Christian Lauba*

*Deux Pièces pour saxophone alto ou tenor*

*Collection Sax & Co. Dirigée par Philippe Geiss (CNR Strasbourg).*

*Strasbourg, France 1999.*

## *Capítulo V*

### *Axs para saxofón ad libitum y tres cintas pregrabadas*

#### *Ignacio Baca Lobera*

En 2001, siendo estudiante de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, tuve la oportunidad de estar en la cátedra de solfeo que impartía en aquel entonces el compositor Ignacio Baca Lobera. Coincidentemente, es en aquella temporada que surge en el Maestro la intención de componer para el saxofón y a partir de este interés es que se establece una colaboración creativa entre ambos, que pronto se cristaliza en una obra para el instrumento y tres cintas pregrabadas. En el año de 2002 Baca Lobera compone *Axs*, una pieza escrita para saxofón *ad libitum*, es decir, que puede ser tocada con cualquier tipo de saxofón.

La obra de Baca Lobera abarca los campos de la música de cámara, la orquesta, la vocal, electroacústica y electrónica. Su pensamiento estético siempre en evolución, lo han llevado a explorar muy diversos aspectos de la composición – Microtonalismo, procesos random, métodos de graficación, teoría de redes, entre otros.<sup>18</sup>

Baca Lobera nace en la ciudad de México el 28 de junio de 1957, siendo muy joven desarrolla sus intereses musicales como músico autodidacta, mas tarde realiza estudios de composición con el Maestro Julio Estrada en México; posteriormente con Yoji Yuasa, Francois Jean-Charles y Brian Ferneyhough en los Estados Unidos. Tiene Maestría y Doctorado en composición por la Universidad de California en San Diego, también ha tomado los cursos de verano en las instituciones más prestigiadas de la música contemporánea, en el IRCAM (1992) y en Darmstadt (1990-1992).

---

<sup>18</sup> Centro Nacional de Investigación, Documentación e información Musical. “*Ignacio Baca Lobera: entrevista y catalogo cronológico de sus obras*” en *Heterofonía* no 127, Revista de Investigación Musical Julio-Diciembre 2002. Pág. 23

Sus composiciones se han escuchado en México, Estados Unidos, Alemania, Japón, Suiza, Suecia, Austria, Francia, El Reino Unido, Rumania, Colombia y Ucrania. Compositor constante paciente y dedicado, Baca Lobera se ha destacado en el manejo de las texturas musicales.

Su música posee una fuerza expresiva de penetración instantánea en el oyente, que emana a la vez de sus propias cualidades discursivas plásticas y de los amplios recursos que en su escritura instrumental emplea<sup>19</sup>.

El título de la obra *Axs* es una variante de la palabra *Sax*, contracción usada popularmente, de manera oral y escrita, para denominar a ese instrumento, *Axs* es entonces, sencillamente una reacomodación de esas tres letras. La partitura de *Axs* está concebida para saxofón *ad libitum* y tres cintas pregrabadas y, como se mencionó arriba, se puede interpretar con cualquier tipo de saxofón.

*Axs* aparece en el catálogo cronológico de las obras de Baca Lobera, recopilado por el flautista Wilfrido Terrazas para la revista *Heterofonía* en su edición de Julio-diciembre del 2002, como una obra para saxofón Barítono o Alto y cinta. Posteriormente es catalogada por el propio compositor en su página web como una obra para *Sax ad libitum y cinta*; finalmente, en la partitura tiene la indicación de obra para saxofón tenor en Sb y cinta.

Como ya he mencionado, la pieza surge en el momento en que yo era alumno de solfeo del maestro Baca Lobera, por esta razón me pide que grabe gran parte de las tres cintas utilizadas para la obra, utilizando en aquel entonces saxofón alto en Eb y saxofón barítono en Eb; Enseguida, él dio a las cintas un tratamiento de manipulación electrónica que consistió principalmente en la alteración de los timbres y las alturas de los sonidos así como de las frases, a partir de la utilización de algunos efectos, por ejemplo *delays*, en secciones específicas de la cinta.

---

<sup>19</sup> Terrazas, Wilfrido. “Ignacio Baca Lobera: entrevista y catálogo cronológico de sus obras” en *Heterofonía* no. 127, Revista de Investigación Musical Julio-Diciembre 2002. Pág. 23

Axs se divide en siete secciones:

Sección I	Sección II	Sección III	Sección IV	Sección V	Sección VI	Sección VII
Segundo 0.00 - 0.30	Segundo 0.30 - 1.08	Segundo 1.08 – 1.35	Segundo 1.35 2.18	Segundo 2.18 – 3.35	Segundo 3.35 – 4.20	Segundo 4.20 – 6.00
Frasas construidas con slaps, multifónicos, cuartos de tono, sonido de llaves y flutterzunge. Golpe de llaves y notas largas en la cinta.	Utilización de cajas de repetición, armónicos y multifónicos Golpe de llaves y armónicos en la cinta.	Caja de repetición con Sonido de aire, notas en stacatto y tenuto. Misma caja en la cinta (desfasada)	Caja de repetición con cambio de coloratura de una nota, slap, armónicos, trémolos y golpe de llaves. Misma caja en la cinta (desfasada)	Notas sobre agudas, glissando, caja de repetición con armónicos, golpe de llaves, glisando y flutterzunge. Multifónicos en la cinta.	Grupos de 10, 11 y 10 notas por grupo de forma regular	Notas agudas, flutterzunge, aire con llaves y armónicos en la cinta

La pieza contiene elementos muy diversos de lo que comúnmente se llaman “técnicas extendidas” que significa una ampliación y utilización de técnicas y recursos sonoros que anteriormente estaban en desuso, ejemplos de ello serían los *slaps*, (efecto que se repite por tres veces al inicio de la obra), golpe de llaves, multifónicos, armónicos, aire entonado, cambios de coloración o de timbre de una nota, etc.

0.0    0.06    0.08    0.10

*ppp* < *mf*

Nota:

Véase la tabla de nomenclaturas utilizadas por el compositor en el Anexo II, Pág. 85.

Estos elementos se irán incorporando sucesivamente para dar forma a una primera frase.

1.35 1.45

*k* *p* *f* *psub* *mf* *ppp* *fff* (possibile)

Un elemento que dará la característica principal de la obra es la utilización de cajas de repetición, este es un elemento de escritura composicional que indica la repetición de una o varias secuencias de frases ejecutadas de forma normal o a petición del compositor, de forma aleatoria. Es una forma de improvisación controlada que da la libertad al intérprete de ejecutar a placer una serie de elementos dados en un espacio de tiempo determinado y con un mapa agógico específico.

0.30 0.38

$\downarrow = 60$

*legato* *accel...* *rall* *subito*

*sfz* *ppp* *mf* *ppp*

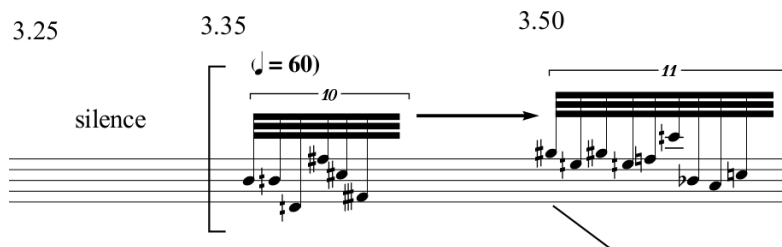
*pitches in random order*

La cinta utiliza los mismos elementos que la parte del saxofón pero con variaciones de timbre y altura, y también de algunos efectos electrónicos escogidos por el compositor.

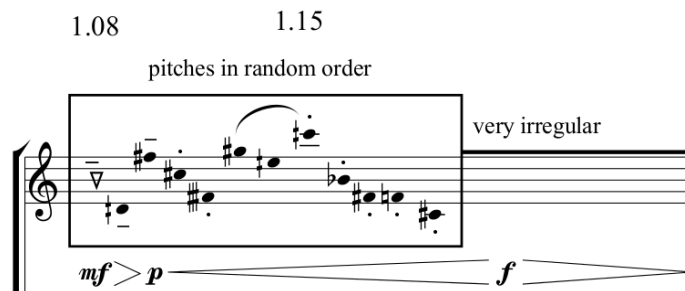
Sobre algunas de las cajas de repetición tiene la indicación de “*Very irregular, change order*” (muy irregular, cambiar el orden) o “*Pintches in random order*” (Tonos en orden

aleatorio). Lo que nos indica que el compositor desea que se varíe el orden de las notas de forma irregular y al azar, esto será determinado por el intérprete dando así la libertad de “improvisar” sobre las notas y el ritmo sugerido.

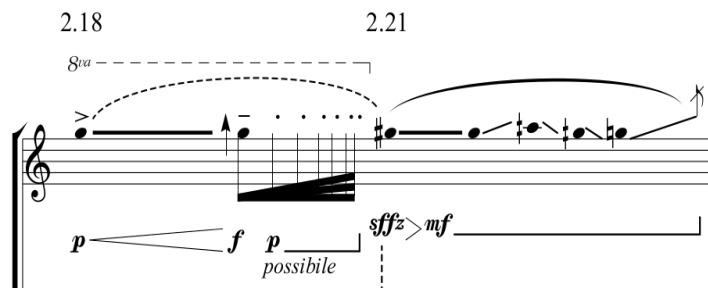
Por tanto encontramos dos tipos de ejecución dentro de la pieza: En primer lugar, elementos que se ejecutan estrictamente como están escritos.



Y elementos que son interpretados a placer del intérprete.



Otro elemento composicional es la utilización de indicadores de tiempo para cada elemento, la obra está escrita sin compas y la mayoría de los valores de las notas son relativos (no tienen plica que indique su valor)





Además de tener un pleno control sobre los matices y efectos sonoros y percutivos, se debe tener mucha atención con el tiempo en que deberán ejecutarse las frases, es casi obligado el uso de un cronometro para ejecutar cada sección en su tiempo preciso.

*Axs* combina la música acústica con los medios electrónicos dando como resultado una pieza de gran riqueza en texturas y ambientes, por un lado la vasta utilización de recursos que el compositor utiliza en el saxofón y por otro la inclusión de sonidos electrónicos creados justamente con sonidos del saxofón.

Pieza de gran dificultad técnica por toda esa gama de efectos sonoros y percutivos que utiliza: *Slaps*, golpe de llaves, cuartos de tono, armónicos, multifónicos, cambios de coloratura, sonido de aire y articulaciones variadas., y por la acertada inclusión de cajas de repetición que desarrollan en el interprete la capacidad de improvisar y la facultad de imaginar patrones de manera espontanea, todo esto da como resultado una pieza de mucha riqueza tanto técnica como interpretativa.

Partitura:

Ignacio Baca Lobera

*Axs*

*Authorized edition for all the countries to PERIFERIA. Barcelona (Spain).*

*Tambien se puede requerir directamente al compositor a su pagina Web:*

<http://ibacalobera.com/>

## *Capítulo VI*

### *Mexicosmos para Cuarteto de saxofones*

*Julio Gándara García*

Gracias a la experimentación con la sonoridad de un cuarteto de saxofones, surge en Gándara García, la motivación de escribir para aquel instrumento, pensando en su naturalidad sonora. Basado en experiencias anteriores de grupos populares y por sus primeros acercamientos a saxofonistas, Gándara empezó a componer sus primeras obras para el saxofón, entre ellas su primer cuarteto de saxofones *Magenta* (aun sin estrenar) y el segundo cuarteto de saxofones la *suite Interiores*, obra compuesta de cuatro movimientos escrita por el compositor gracias a la propuesta que le hiciera el cuarteto de saxofones *Saxtlan* de crear una suite con base al primer movimiento que originalmente había sido escrito para cuarteto de clarinetes, del cual con autorización del propio Julio, yo mismo adapté para cuarteto de saxofones.

Originario de la Ciudad de México (1982), Gándara inicia su formación musical con su padre Julio Gándara quien lo instruyó en guitarra, flauta y solfeo. Cursó la Licenciatura en Composición en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ) bajo la tutela del Dr. Mauricio Beltrán. Ha asistido a los Seminarios de Composición de Francisco Núñez Montes en la Escuela de Laudería de Querétaro (INBA), al Taller de Creación Musical de Víctor Rasgado en el Centro de las Artes de San Agustín Etlá, Oaxaca, donde también atendió al Diplomado en Composición para Banda Sinfónica dirigido por Hebert Vázquez, Mario Lavista, Juan Trigos, Georgina Derbez e Ignacio Baca Lobera. Actualmente realiza estudios de Maestría en Composición con el Dr. Manuel Rocha en la Escuela Nacional de Música dentro del Programa de Maestría y Doctorado de la UNAM.

Sus composiciones han sido interpretadas en el Festival Internacional de Guitarra de Querétaro (2009 y 2011), la Sala Carlos Chávez del centro cultural universitario de la UNAM, Festival Alfonso Ortiz Tirado FAOT en Álamos, Sonora. En el Festival Internacional de Música Universitaria FIMU en la ciudad de Belfort, Francia., Festival Internacional de Saxofón de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, el Festival de Otoño Eduardo Mata en la ciudad de Oaxaca, en el teatro de la República en la ciudad de Querétaro entre otros.

Repertorio escrito por el compositor en el que incluye al saxofón.

- 1.-Trio para flauta, piano y saxofón. (Cuatro piezas)
- 2.- *Magenta*. Cuarteto de saxofones (S, A, T, B)
- 3.-*animal minimal* (Clarinete, saxofón alto, violín, contra bajo)
- 4.-*suite interiores*. Cuarteto de saxofones (S, A, T, B)
  - \**a través del parabrisas*
  - \**entre paredes grises*
  - \**en la sala de espera*
  - \**monótono monitor*
- 5.-*Mexicosmos*. Cuarteto de saxofones (S, A, T, B)
- 6.-Transcripciones y adaptaciones de música variada.
- 7.-*Desintaxino* Para mezzo soprano, Tenor, cuarteto de saxofones, jarana Amplificada, percusión y vibráfono.

*Mexicosmos* es la segunda obra que el cuarteto de saxofones *Saxtlán* ha tocado del compositor Julio Gándara, la pieza fue un encargo del grupo para ser interpretada en el Festival Internacional de Música Universitaria FIMU del 2010 en la ciudad de Belfort, Francia. Tras entablar una relación muy cercana con el compositor, debido a la interpretación de su primer cuarteto de saxofones la *Suite interiores*, obra que despertó el interés y el gusto del grupo por la forma y el estilo del compositor. *Saxtlán* decide proponerle a Gándara que escriba otra obra intitulada *Mexicosmos* para dicho festival, basada en la música folklórica mexicana.

El motivo rítmico principal de la obra es la *sesquiáltera*, que consiste básicamente en la alternancia de un compas de 6/8 y uno de 3/4 (en muchas ocasiones no está escrito el cambio de compas, pero se mide de esta forma por tradición) que es el principio básico del son.

*Mexicosmos* está compuesto por cinco sones y un jarabe, dándole a cada uno de ellos un tratamiento especial.

- 1.- Los enanos (Son Jarocho)
- 2.- Pica perico (Son de Colima)
- 3.- Jarabe tapatío (Estado de Jalisco)
- 4.- El durazno (Dominio público)
- 5.- La petenera (Región Huasteca: Veracruz, Tamaulipas, Querétaro, San Luis Potosí e Hidalgo)
- 6.- La cucaracha<sup>20</sup> (Dominio público)

El son es, en principio, la música que se toca y se canta para ser bailada – a nivel familiar o comunitario- en las fiestas populares llámese a estas fandangos, huapangos o simplemente fiestas. Los sones se caracterizan entre otras cosas de que su poesía está constituida por serie de coplas autónomas que se conjugan de manera aleatoria, sin guardar la mayoría de las veces, relación alguna ni de índole formal ni de orden temático<sup>21</sup>.

El jarabe es un género musical de la tradición mariachera original o antigua, la razón de que se haya impuesto este nombre tanto al baile como a la danza que lo acompaña es incierta. Se ha propuesto que se trate de una palabra de origen árabe con la que se designa felicidad o fiesta. También existe la posibilidad de que se le dé nombre a este género por su carácter

---

<sup>20</sup> *La cucaracha es más considerada como un corrido y su origen no es muy claro se cree que apareció por primera vez en 1818, otras versiones dicen que en 1833 y otra versión es que se compuso en una estancia en Monterrey por los Villistas en 1913 y que hacía referencia a Victoriano Huerta.*

<sup>21</sup> Tello, Aurelio. La música en México, Panorama del siglo XX. Fondo de Cultura Económica. Pág. 160

de mezcla de varios aires musicales en una sola pieza. En el jarabe mexicano se encuentra siempre el zapateado característico de 6/8, 3/4 y 2/4<sup>22</sup>.

Como dice el subtítulo de la obra: Son, Jarabe y Variaciones, las variaciones serán en general de tres tipos: Rítmica, armónica y melódica.

Esquema general de *Mexicosmos*.

Introducción	<i>Los Enanos</i>	Puente	<i>Pica Perico</i>	Puente	<i>Jarabe tapatío</i>	<i>El durazno</i>	<i>La petenera</i>	puente	<i>La cucaracha</i>	<i>Final de Quebradita</i>	Coda
Comp. 1-18	Comp. 19-54	Comp. 55-62	Comp. 63-86	Comp. 87-93	Comp. 94-109	Comp. 110-135	Comp. 136-143	Comp. 144-150	Comp. 151-167	Comp. 168-192	Comp. 193-215

La obra comienza con una introducción rítmica armónica de dieciocho compases utilizando la *sesquiáltera*, dentro de estos compases (Comp. 6-10) aparece una melodía original utilizando pequeños motivos de los sones que más adelante aparecerán en la pieza, en el compas 19 aparece el primer son, *los enanos*, que al principio aparece sin variación, seguido de una variación melódica (saxofón soprano).

“*Los enanos*”

<sup>22</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Jarabe\\_\(m%C3%BAsica\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Jarabe_(m%C3%BAsica))

A partir del compas 36 (letra B) hace una aumentación en el ritmo, que va de hacer el tema en corcheas a presentarlo en negras y con sincopas. Esta variación tendrá un desarrollo contrapuntístico de primera y segunda especie, entre el saxofón soprano y alto (Comp. 48-54).

Continúa con un pequeño puente de transición, construido con motivos y entonaciones del próximo son (Comp. 55-62).

*Pica perico* comienza en el compas 63 y continua su desarrollo hasta el compas 86. Hay que señalar que el tema esta variado rítmicamente pues originalmente debería de formarse con dos motivos de 6/8, sin embargo aquí se presenta alternando 6/8 con 5/8 lo que da por resultado que el segundo motivo del tema este incompleto.

*“Pica perico”*

Aparece otra variación rítmica de en el compas 79, se establece un tempo regular de 6/8 pero la melodía cambia haciendo su primer motivo en negras con puntillo y el segundo motivo completo.



El tema termina en el compas 86 dando paso a otra pequeña transición que lleva al *Jarabe tapatío* (Comp. 95-109). El tema comienza en el soprano y responde en el tenor variando la melodía pues aparece en modo menor y no en modo mayor como es tradicionalmente interpretado.

“Jarabe Tapatío”

Del compas 102 al 109 aparece una transposición de los tres temas principales del jarabe apareciendo el tema principal A (zapateado) en el tenor, el tema B (segundo tema de zapateado) en el soprano y el tema C (el borracho) en el alto, todos ejecutados al mismo tiempo.

A musical score consisting of four staves. The top staff is marked with a forte (*f*) dynamic. The second staff is also marked with *f*. The third staff is marked with *f* and includes a trill-like ornament. The bottom staff is marked with *f* and features a series of eighth notes with accents. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

*El durazno* comienza en el compas 110 (letra D) y termina en el 127, con una pequeña introducción armónica de 3 copases aparece el tema en el saxofón alto, contestando el soprano y posteriormente a la octava.

“*El durazno*”

A musical score for two staves. The upper staff contains a melodic line starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, moving to mezzo-forte (*mf*) in the fourth measure. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests, marked with *mp* at the end. The key signature has one sharp (F#).

Tras una sección (puente) de transición (comp. 128-135) comienza *la petenera*, citando el tema el saxofón barítono y posteriormente el alto (compas 136-143).



“La petenera”

Musical score for "La petenera" featuring four staves. The top three staves are for strings, and the bottom staff is for piano. The piano part is marked *marcato* and *f*. The score shows a melodic line in the piano part and accompaniment in the string parts.

Seguido de otro pequeño puente de transición (comp. 144-150), aparece *la cucaracha* en el saxofón soprano (comp. 151-167) tema variado rítmicamente alternando compases de 2/4, 6/8 y 3/4

“La cucaracha”

Musical score for "La cucaracha" featuring four staves. The score is characterized by frequent changes in time signature (2/4, 6/8, 3/4) and dynamic markings (*f*, *sfz*, *ff*, *sffz*, *mf*). The music includes various rhythmic patterns and articulations such as accents and slurs.

Del copas 168 al 192 hace una transición al un ritmo de quebradita, ritmo popular bailable que es una variante del genero de la banda de viento típica de los estados del norte de

México, (también llamada de Tamborazo) principalmente del estado de Sinaloa, la quebradita aparte de ser un tipo de música también es un baile lleno de acrobacias.

“Quebradita”

Musical score for "Quebradita" in 2/4 time, key of D major. The score consists of four staves. The first staff is a blank grand staff. The second, third, and fourth staves contain the melody. The second and third staves are marked *mf*. The fourth staff is also marked *mf*. The piece concludes with a fermata over the final note.

La última sección que es una especie de Coda comienza en el compas 193 hasta el final, en esta última parte están contenidos en forma de síntesis los sones de los enanos, el jarabe tapatío y pica perico en ese orden, finalizando así la obra con la frase principal de pica perico.

Musical score for the Coda section, consisting of five staves. The first three staves are marked *f* and the fourth and fifth are marked *fff*. The piece concludes with a fermata and the word "Fine" on each staff. The score includes triplets and accents.

Es de suma importancia conocer los sones y jarabes que están contenidos en Mexicosmos, estar consciente de ellos y tener una referencia acerca de su interpretación en su forma original, nos acercara más a la buena ejecución de la obra.

Para dar una mejor interpretación hay que tener en cuenta que en su mayoría son melodías y ritmos bailables y forman parte del folklor Mexicano, son cantados y bailados en fiestas patronales, festivales culturales y en ocasiones especiales como alguna fecha importante de alguna persona en particular.

Partitura:

Julio Gándara García

*Mexicosmos*

*La partitura aun no ha sido publicada comercialmente pero puede ser requerida directamente al compositor a la siguiente dirección electrónica:*

*Facebook: Julio Gándara García*

<http://www.facebook.com/julio.gandaragarcia?fref=ts>

## *Capítulo VII*

### *Concierto en Mi bemol para Saxofón Alto y Orquesta de Cuerdas.*

#### *Alexander Konstantinovich, Glazunov*

Alexander Glazunov es considerado como el auténtico continuador del Grupo de los Cinco y de la escuela nacional rusa en general. Sin lugar a dudas, el pilar básico sobre el que se asienta esta escuela es el denominado grupo de los cinco, cuya actividad afloró con ímpetu a partir de 1862 para irse desvaneciendo paulatinamente y de manera irregular en los años siguientes, debido a la personalidad y al talento de cada uno de sus miembros. Milij Balakirev, Cesar Cui, Alexander Borodin, Nikolai Rimski-Koraskov y Modest Musorgsky.<sup>23</sup>

En música, el nacionalismo es un movimiento iniciado en la segunda mitad del siglo XIX, que se caracterizó por un fuerte énfasis en elementos y recursos nacionales de la música. Tiene por base la idea de que el compositor debe hacer de su obra una expresión de los rasgos étnicos de las expresiones musicales dentro de las fronteras de la nación, principalmente recurriendo a melodías populares y a ritmos de bailes y escogiendo escenas de la historia o de la vida de su país como temas para óperas y poemas sinfónicos.<sup>24</sup>

La escuela nacionalista rusa surgió con Mijáil Glinka (1804-1857), hombre culto, nacido en el seno de una familia noble, que se sintió atraído por la música desde su infancia. No gratuitamente, Glinka ha sido calificado como el “padre de la música rusa”: tras una etapa del dominio de la música extranjera, Glinka despertó el interés de sus colegas más jóvenes por los cantos populares autóctonos.

---

<sup>23</sup> Gispert, Carlos. *El mundo de la Música, Grandes autores y Grandes obras*. España. Ed. Océano, Pág.106

<sup>24</sup> Randel, Don Michel. (1984) *Diccionario Harvard de música*, Inglaterra. Ed. Diana Pág. 329

El empleo del término “nacionalista” o “nacional”, aplicado a algo tan abstracto como la música, conlleva no pocos peligros. Debemos tener presente que el método de composición que utilizaba tipos melódicos y rítmicos extraídos del folclore nacional no siempre evocaba con claridad su lugar de origen, puesto que la mayoría de las escuelas nacionales se limitaron a utilizar ritmos y temas de su folclore en composiciones escritas en el estilo imperante, mientras que, en otras ocasiones, obras no nacionalistas tomaban prestados aires folklóricos ajenos a su país de origen. No obstante el vocablo es de uso común. (El mundo de la música, grandes autores y grandes obras Ed. Océano)

Glazunov nació en San Petersburgo, Rusia en 1865. Discípulo de Nikolai Rimski-Korsakov, consiguió sus primeros éxitos en 1882 con la presentación de su primera sinfonía bajo la dirección de Balakirev. En 1888 comenzó también una gran actividad como director de orquesta y en 1899 ejerció por vez primera la enseñanza en el conservatorio de San Petersburgo, que pasó a dirigir en 1905, manteniendo el cargo hasta 1928 año en que se trasladó a París. Hasta su muerte tuvo gran actividad como director de orquesta, incluso en los Estados Unidos de América. Fue también un didacta de gran fama, entre sus numerosos alumnos destacan Mijail Fabianovich Gnessin y Dimitri Shostakovich.<sup>25</sup>

Por la época en que Glazunov fue elegido director del Conservatorio de San Petersburgo (1905), el compositor alcanzaba el clímax de sus dotes creativas. Sus mejores obras datan de esa etapa, entre ellas el Concierto para Violín y la Octava Sinfonía. Esta época fue también la de su mayor fama internacional: viajó al extranjero en 1907, dirigió el último de los Conciertos Históricos Rusos en París el 17 de mayo, y recibió el Doctorado Honorífico en Música de las universidades de Oxford y Cambridge. Durante su estancia en Londres, pasó bastante tiempo en la Real Academia de Música y en el Royal College of Music, estudiando su currículum.

---

<sup>25</sup> Viñuales Solé, Julián. (1996). *Diccionario enciclopédico de la música*. Barcelona. Ed. Rombo, tomo 8 Pág. 513

Como todos los rusos, Glazunov sufrió excesiva privación durante la Primera Guerra Mundial, y los ulteriores años de guerra civil. Pese a todas las dificultades que experimentaba, permaneció activo: dirigió conciertos en fábricas, clubes y puestos del Ejército Rojo, participó trabajando en varias organizaciones (con la Unión de Músicos Rusos Profesionales y el P.O. de Leningrado) y fue nombrado Artista Popular de la República en 1922 (como honor en ocasión de su 40º aniversario como compositor).

Glazunov no era un buen crítico y estaba más preocupado por su propia suerte y por los vaivenes político-musicales que por la creación de nuevas generaciones de músicos soviéticos. De estos y muchos otros detalles narrados en *Testimonio* (recopilación de memorias de Shostakovich, por Salomon Volkov), surge un retrato muy poco halagador Alexander Glazunov, quien era un hombre conflictivo, tan conflictivo que desarrolló una aflicción singular por el vodka y muy pronto se convirtió en un alcohólico perdido. Su gran momento trágico fue cuando en 1919 se decretó una estricta prohibición en contra del alcohol.

Hacia la segunda parte de su carrera de compositor, pareció inclinarse por la música occidental, especialmente por Wagner, aun sin alterar las características esenciales de su propio estilo. Entre sus numerosas composiciones destacan: los ballets *Raimonda* (1898) y *Vrjemena goda* (“Las estaciones”, 1900); nueve sinfonías, la *Suite para piano Sascha*, diminutivo del nombre Alexander, y cuyas letras en, la, mi bemol, do, si y la, que constituyen la base temática de la composición y el concierto para saxofón alto y orquesta de cuerdas.

Así la última parte de la vida Glazunov transcurrió entre el descontento de ver al mundo cambiar vertiginosamente sin poder hacer nada al respecto, y la búsqueda del siguiente litro de vodka para aplacar a sus fantasmas interiores.

El 14 de Diciembre de 1933 se estrenó el cuarteto de saxofones en Si bemol, Op. 109. Entre los asistentes a ese concierto estaba el saxofonista Sigurd Rascher, que en ese momento tenía 26 años

“Después de aplaudir hasta que sus manos estuvieron rojas”, según sus propias palabras, se introdujo en los camerinos, y debido a su entusiasmo tuvo problemas para expresarse, así que sosteniendo la mano del compositor le preguntó:

S.R. ¿Podría tocar para usted?

A.G. Joven, he conocido el saxofón por cincuenta años

S. R. Por favor, por favor, maestro podría...

Al día siguiente Rascher apareció en el departamento del compositor con su saxofón alto y dispuesto a convencerlo de que le escribiera una obra. Luego de tocarle algunos fragmentos con su saxofón, mostrarle las posibilidades expresivas del instrumento y de su interpretación, y al ver una reacción positiva de Glazunov, se dispuso a preguntarle con mucha cautela sobre la posibilidad de que le escribiese un concierto para él. Glazunov no dudo en responder: ¡Sí, para un músico como usted, escribiré uno!, sugiriéndole volverse a ver dentro de algunas semanas. En marzo de 1934 el compositor comenzó a escribir el concierto y para abril del mismo año la obra estaba terminada, la versión para orquesta de cuerdas y saxofón, así como la versión para piano y saxofón.

Continúa narrando Sigurd Rascher: al poco tiempo en Copenhagen, donde vivía en aquel entonces, recibí noticias de que el concierto estaba completo en bocetos y al poco tiempo recibí la parte del solista. Cuanto antes, visite al compositor otra vez y toque el nuevo concierto para él en el orden como había recibido sus instrucciones. Con gran paciencia entro en todos los detalles, incluso cuando le dije que no estaba del todo contento con la cadencia y toque mi versión, la escucho varias veces y le pareció que encajaba bastante bien, que así debería tocarla.<sup>26</sup>

El concierto fue estrenado por Rascher el 26 de noviembre de 1934 en la Iglesia Nikolai, en Nykoping, Suecia, dirigido por Tord Benner.

---

<sup>26</sup> Rascher, Sigurd. *Classical Saxophone Online* <http://www.classical sax.com>

El concierto está escrito en Mi bemol y se desarrolla en un solo movimiento. Primero va una exposición, Allegro moderato en 4/4 en Mi bemol y termina en Sol menor. Después de un corto desarrollo le sigue un Andante en Do bemol Mayor (algunas veces en Mi bemol, Si mayor y Mi menor), después un 3/4 que es la transición a la cadencia. La conclusión comienza después de la cadencia con un condesado Fugado en 12/8 en Do menor. Todos los elementos previos vuelven a aparecer de nuevo los cuales nos dan una coda en Mi bemol mayor. El acompañamiento está construido con cuerdas utilizando mucho el *divisi*, el cual de alguna manera, sustituye a la sección de vientos.

Por lo anterior la obra se divide en tres grandes secciones:

Sección I	Sección II	Sección III
<i>Allegro moderato</i> Compases 1-84	<i>Andante</i> Compases 85-200	<i>Allegro (Fugado)</i> Compases 201-351
-Introducción orquestal presentando el tema principal del concierto y desarrollo en Mi bemol. - <i>Allegretto Scherzando</i> en sol menor (Comp. 41). -Re exposición del tema inicial orquestal (Comp.67).	- <i>Andante</i> , segundo tema en Do bemol. - <i>Andante sostenuto</i> en Si mayor y Mi menor ( <i>piu moso</i> ). - <i>Allegretto</i> , variación del segundo tema (Comp. 120). - <i>Andante sostenuto</i> y <i>passionato</i> en Mi mayor (Comp. 142) - <i>Cadencia</i> (Comp. 163) - <i>Moderato</i> (Comp. 187)	- <i>Allegro</i> , Tercer tema fugado y desarrollo en Mi bemol (Comp. 201). -Re exposición de los temas anteriores y elementos previos desarrollándose hasta el final. - <i>Piu mosso</i> (Comp. 299) - <i>Poco piu moderato</i> (Comp. 323). - <i>Allegro final</i> en Mi bemol (Comp. 335)

El siguiente análisis se presenta en notas reales, la parte del saxofón no está transportada a menos que se indique en el ejemplo correspondiente.



## Sección I

En la primera gran sección se presenta el tema principal del concierto y está en la tonalidad de Mi bemol mayor y tendrá un desarrollo de tipo rítmico y armónico. Sección que da lugar a diversos cambios de tempo, variación de temas, re exposición de los mismos y secciones de virtuosismo en la parte del saxofón.

En primer lugar tenemos una introducción orquestal de diez compases que presenta inmediatamente el tema principal en Do menor conduciendo hacia la dominante de Mi bemol mayor al compas 5.

Musical score for Saxophone Alto and Piano. The tempo is marked *Allegro mod<sup>to</sup>* with a metronome marking of *M.M. = 92*. The key signature is two flats (B-flat major). The score consists of two staves: SAXOPHONE ALTO and PIANO. The piano part begins with a forte (*f*) dynamic and transitions to piano (*p*) by the fifth measure. The saxophone part is mostly rests in the first five measures.

Entra el saxofón alto en el número de ensayo 1 con el tema en Mi bemol mayor, pero este se presenta con una variación melódica.

Notas reales en la parte del saxofón.

*“Saxofón solo”*

Musical score for Saxophone Solo and Piano. The tempo is *Allegro mod<sup>to</sup>* (M.M. = 92). The key signature is two flats. The saxophone part begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic variation. The piano part includes a first ending bracket labeled **1** and dynamic markings of *p* and *mf*.

Cambio de tempo en el *Allegretto scherzando*, modulando a Sol menor, aparece una melodía nueva formada de una blanca y tresillos y acordes largos en el acompañamiento.

The image shows a musical score for a section titled "Allegretto scherz. ♩ = 112". The top staff is a single melodic line in G minor, featuring a half note followed by eighth notes and triplets. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and long notes. A box with the number "5" is placed above the piano staff. Dynamics include *mf* and *p*.

## Sección II

Esta sección comienza con un ritmo lento y una melodía muy cantábil y tendrá un desarrollo melódico muy expresivo, el tema variara rítmicamente y armónicamente. Es el equivalente a lo que sería un segundo movimiento lento y expresivo.

Segundo tema en Do bemol, melodía en el saxofón y acompañamiento de acordes en la orquesta (numero de ensayo 11).

The image shows a musical score for a section titled "Andante ♩ = 52". The top staff is a single melodic line in D-flat major, featuring a half note followed by quarter notes. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and long notes. A box with the number "11" is placed above the piano staff. Dynamics include *p*.

Hacia el numero de ensayo 14 encontraremos una serie de entonaciones rítmicas melódicas de un carácter meramente ambiental. Una progresión de melodía en tresillos con movimiento ascendente y descendente.



Variación del tema anterior en Do bemol, ahora presentado en la tonalidad de Mi menor y con un ritmo diferente.



En el *andante sostenuto*, numero de ensayo 19, encontramos el clímax de la obra el “*Passionato*”, la melodía con notas agudas del saxofón, construida con tresillos en *forte* en la tonalidad de Mi mayor.

Andante sost.  $\text{♩} = 63$  **Passionato**

**19** Andante sost.  $\text{♩} = 63$  **Passionato**

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

Melodía transportada al saxofón

Andante sost.  $\text{♩} = 63$  **Passionato**

**19** *f*

Una preparación para la cadencia construida con el tema inicial y con grupos de tresillos tomados de las entonaciones de la sección de ensayo 14.

La *cadencia* está compuesta en primer lugar por una melodía formada de una progresión de grupos de cuatro notas con variaciones rítmicas, seguido de una frase en *staccatos* y finalmente con melodías ascendentes.

“Staccatos y capriccioso”

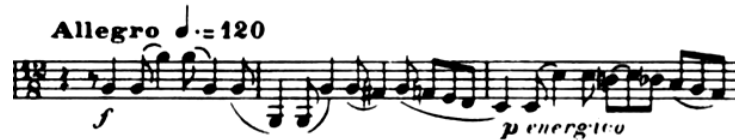
Un pequeño puente de preparación para la siguiente sección se forma con una melodía de octavas en *staccatto* del saxofón y con acordes en la orquesta y *staccatos* en los bajos.

Sección III

La última sección comienza en el número de ensayo 24, con un tercer tema, un *Fugado* en Do menor, comenzando con el saxofón solo, seguido de la respuesta en la orquesta.

Además en esta última sección aparecerán elementos de las secciones pasadas, temas y motivos antes expuestos reaparecen variados y continuaran un desarrollo hasta el final de la pieza.

Tema principal del fugado (notas reales).



Encontraremos re exposiciones del tema principal de la obra con variaciones rítmicas y armónicas.



Entonaciones del *Scherzando* de la primera sección también con variaciones rítmicas



El *Piu moso* es una progresión descendente cromáticamente de un motivo rítmico de dos semicorcheas y una corchea en el saxofón y acordes descendentes cromáticos en el acompañamiento.

Seguido de una serie de re exposiciones y entonaciones de temas ya presentados como son: octavas en staccato, variaciones del tema principal, fragmentos de la *cadencia* y fragmentos de melodías ya presentadas la obra concluye con una serie de arpeggios en tresillos del saxofón y acordes largos en el acompañamiento, posteriormente los mismos arpeggios ahora en semicorcheas y acordes cortos en la parte de la orquesta finalizando con una escala larga descendente, un sobre agudo del saxofón y un remate de la orquesta.

Nota:

La versión que ejecutare es un arreglo para saxofón solista y orquesta de saxofones realizado por el maestro Jean-Marie Londiex y el análisis expuesto es de la versión para piano y saxofón hecha por el propio compositor.

Partitura:

*Alexander Glazounov et A. Petiot*

*Concerto en mi Bemol pour saxophone alto avec accompagnement de piano*

*Editions Musicales Alphonse Leduc.*

*Paris 1936.*



## Conclusiones

Considero parte fundamental para la interpretación de una obra musical conocer al compositor, el contexto histórico, las causas de la composición, las técnicas, el estilo musical, el periodo y en general todos aquellos recursos y elementos que formaron parte de la creación de la obra; estar consciente de ellos y conocer acerca de sus características dotan al intérprete de herramientas para una mejor interpretación de la pieza, aportando formas específicas y personales de ejecución e interpretación.

Por otro lado, la creación en conjunto de intérprete y compositor da como resultado una obra mucho más personalizada, las opiniones que surgen antes y durante el proceso de composición, no son solo propias del compositor, el intérprete opina y propone acerca de la pieza, aportando información sobre la técnica del instrumento y da sus puntos de vista acerca de los ritmos, frases, notación musical, etc. Esta reciprocidad de comentarios, opiniones y propuestas entre los dos creadores esclarece el proceso de composición y lo optimiza. La información que se tiene, por un lado, de la técnica y el funcionamiento del instrumento que aporta el intérprete y por el otro lado las ideas musicales y técnicas compositivas de las que el compositor echa mano, reducen el margen de equivocación en el sentido técnico-interpretativo del instrumento, en la mayoría de los casos, el tiempo de creación y de montaje de la pieza se reduce.

Por último la comprensión de la estructura general de la obra y su idea musical, ayuda a identificar los puntos más importantes de una pieza, con ellos se puede dar mayor énfasis a ciertos temas, fraseos, ritmos y saber qué papel se está desempeñando dentro de la pieza y diferenciar entre las formas de interpretación de cada sección.

## ***Anexo I***

### ***Síntesis para programa de mano***

#### ***Improvisación I para saxofón alto solo*** ***Ryo Noda***

Ryo Noda nace en Amagasaki, Japón en 1948; ha sido aclamado en todo el hemisferio occidental por su perfecto control instrumental, poderosas improvisaciones avant-garde y sus innovadoras técnicas de ejecución. Su repertorio como intérprete también incluye música occidental de los períodos barroco, clásico y romántico. Considerado como uno de los máximos exponentes de la música contemporánea para saxofón, sus composiciones se han convertido en repertorio estándar en todas las universidades importantes de todo el mundo.

Graduado del colegio de Música de Osaka como saxofonista, continuo sus estudios en la universidad de Illinois bajo la tutela del maestro Fred L. Hemke y en el conservatorio de Burdeos con Jean Marie Londiex.

Maestros de saxofón alrededor del mundo recomiendan escuchar música de *shakuhachi* para interpretar las obras de Ryo Noda al mismo tiempo que se acercase a la comprensión de las especificaciones técnicas de este instrumento.

La flauta *shakuhachi* en su forma actual tiene cinco agujeros, cuatro en la parte delantera y uno en la parte posterior, aparece por primera vez en la secta *Fuke* (siglo IX aprox.) del budismo y ha sido también utilizada por actores *sarugaku*, predecesor del teatro *Noh*, en el siglo XIII en la que los discípulos utilizaban la flauta para la meditación. El primer periodo de la música *shakuhachi* se asocio con la práctica religiosa y la meditación, especialmente en la tradición Zazen (Sentarse Zen).

## ***Fantasía sobre un tema original para saxofón alto y piano***

***Joules Demersseman***

Joules Auguste Edouard Demersseman nace el 9 de Enero de 1833 en Hondschoote, Bélgica, fue un virtuoso flautista y compositor famoso por su buen gusto y elegancia. Como compositor fue conocido por su famosa fantasía para flauta y su opereta “*Princesse Kaïka*” que tiempo después cayó en el olvido. Escribió numerosas piezas para instrumentos de viento contruidos por su amigo el Clarinetista Adolphe Sax, incluyendo su Fantasía sobre un tema original para saxofón y piano.

## ***Cuerda locura para saxofón alto y piano***

***Ignacio Gómez Ceja***

*Cuerda locura* fue compuesta entre Enero y Marzo del 2011, con la finalidad de retratar a una pareja de enamorados, por una parte encontramos al saxofón alto representando el lado masculino y por otra al Piano representando la parte femenina. Es una obra que *evoca* imágenes acerca de los amores obsesivos y necios, esos amores que se vuelven dependientes de la violencia para coexistir.

Nacido en la ciudad de México en el año de 1986, Ignacio Gómez Ceja inicia sus estudios artísticos a la edad de los catorce años, continua su formación en el CEDART Diego Rivera del Instituto Nacional de Bellas Artes donde realiza estudios en guitarra clásica. En el 2004 ingresa a la Escuela Nacional de Música de la UNAM terminando sus estudios de composición en el 2012 bajo la tutela del maestro Hugo Rosales.

La obra está dedicada al saxofonista mexicano Helios Omar Valdez Altamirano.

## ***Ifni para Saxofón Alto solo***

***Christian Lauba***

Lauba es especialmente conocido por sus composiciones para saxofón en las cuales incorpora muy a menudo, elementos de su país natal al norte de África así como de

influencias japonesas; Sintetiza la música “Clásica” contemporánea y la música popular (especialmente la música del norte de África donde vivió) se siente profundamente atraído por todo tipo de géneros musicales incluyendo el Rock, Jazz, etc.

*Ifni* y *Fes* son dos nombres de ciudades de Marruecos, país en el norte de África. Los intervalos y las melodías evocan la música de este país. El haber nacido en Túnez y vivido en Argelia tienen como consecuencia que Lauba conozca perfectamente la música árabe en la cual, como lo explica el propio compositor, hay momentos violentos y calmos que siguen casi sin transición.

Christian Lauba no es el primer artista en señalar las cualidades técnicas y emocionales del instrumento. Sin embargo el desea mostrar cual ambicioso y extremadamente virtuoso puede ser en la duración y alcance de las piezas, los sonidos y en técnicas, y en la homogeneidad del tono en matices extremos (*ppp-fff*)

Sus intervalos, sus ritmos y coloraturas, su fraseo: todo personifica la mezcla de la música clásica y la improvisación sin importar si es popular o no.

### ***Axs para saxofón ad libitum y tres cintas pregrabadas***

#### ***Ignacio Baca Lobera***

El título de la obra *Axs* es una variante de la palabra *Sax*, contracción usada popularmente, de manera oral y escrita, para denominar a ese instrumento, *Axs* es entonces, sencillamente una reacomodación de esas tres letras. La partitura de *Axs* está concebida para saxofón *Ad libitum* y tres cintas pregrabadas y, se puede interpretar con cualquier tipo de saxofón.

La obra de Baca Lobera abarca los campos de la música de cámara, la orquestal, la vocal, electroacústica y electrónica. Su pensamiento estético siempre en evolución, lo han llevado a explorar muy diversos aspectos de la composición – Microtonalismo, procesos random, métodos de graficación, teoría de redes, entre otros.

Baca Lobera nace en la ciudad de México el 28 de junio de 1957, siendo muy joven desarrolla sus intereses musicales como músico autodidacta, mas tarde realiza estudios de

composición con el Maestro Julio Estrada en México; posteriormente con Yoji Yuasa, Francois Jean-Charles y Brian Ferneyhough en los Estados Unidos. Tiene Maestría y Doctorado en composición por la Universidad de California en San Diego, también ha tomado los cursos de verano en las instituciones más prestigiadas de la música contemporánea, en el IRCAM (1992) y en Darmstadt (1990-1992).

Sus composiciones se han escuchado en México, Estados Unidos, Alemania, Japón, Suiza, Suecia, Austria, Francia, El Reino Unido, Rumania, Colombia y Ucrania. Compositor constante paciente y dedicado, Baca Lobera se ha destacado en el manejo de las texturas musicales.

### ***Mexicosmos para Cuarteto de saxofones***

#### ***Julio Gándara García***

*Mexicosmos* es la segunda obra que el cuarteto de saxofones *Saxtlán* ha tocado del compositor Julio Gándara, la pieza fue un encargo del grupo para ser interpretada en el Festival Internacional de Música Universitaria FIMU del 2010 en la ciudad de Belfort, Francia. Tras entablar una relación muy cercana con el compositor, debido a la interpretación de su primer cuarteto de saxofones la *Suite interiores*, obra que despertó el interés y el gusto del grupo por la forma y el estilo del compositor; *Saxtlán* decide proponerle a Gándara que escriba otra obra intitulada *Mexicosmos* para dicho festival, basada en la música folklórica mexicana.

Originario de la Ciudad de México, Gándara inicia su formación musical con su padre Julio Gándara quien lo instruyó en guitarra, flauta y solfeo. Cursó la Licenciatura en Composición en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ) bajo la tutela del Dr. Mauricio Beltrán. Ha asistido a los Seminarios de Composición de Francisco Núñez Montes en la Escuela de Laudería de Querétaro (INBA), al Taller de Creación Musical de Víctor Rasgado en el Centro de las Artes de San Agustín Etla, Oaxaca, donde también atendió al Diplomado en Composición para Banda Sinfónica dirigido por Hebert Vázquez, Mario Lavista, Juan Trigos, Georgina Derbez e Ignacio Baca Lobera. Actualmente realiza estudios de Maestría en Composición con el Dr. Manuel

Rocha en la Escuela Nacional de Música dentro del Programa de Maestría y Doctorado de la UNAM.

*Mexicosmos* está compuesto por cinco sones y un jarabe.

- 1.- Los enanos
- 2.- Pica perico
- 3.- Jarabe tapatío
- 4.- El durazno
- 5.- La petenera
- 6.- La cucaracha

### ***Concierto en Mi bemol para Saxofón Alto y Orquesta de Cuerdas.***

***Alexander Konstantinovich, Glazunov***

*Transcripción para orquesta de saxofones de Jean Marie Londiex*

Glazunov nació en San Petersburgo, Rusia en 1865. Discípulo de Nikolai Rimski-Korsakov, consiguió sus primeros éxitos en 1882 con la presentación de su primera sinfonía bajo la dirección de Balakirev. En 1888 comenzó también una gran actividad como director de orquesta y en 1899 ejerció por vez primera la enseñanza en el conservatorio de San Petersburgo, que pasó a dirigir en 1905, manteniendo el cargo hasta 1928 año en que se trasladó a París. Hasta su muerte tuvo gran actividad como director de orquesta, incluso en los Estados Unidos de América. Fue también un didacta de gran fama, entre sus numerosísimos alumnos destacan Mijail Fabianovich Gnessin y Dimitri Shostakovich

El 14 de Diciembre de 1933 se estrenó el cuarteto de saxofones en Si bemol, Op. 109. Entre los asistentes a ese concierto estaba el saxofonista Sigurd Rascher, que en ese momento tenía 26 años.

“Después de aplaudir hasta que sus manos estuvieron rojas”, según sus propias palabras, se introdujo en los camerinos, y debido a su entusiasmo tuvo problemas para expresarse, así que sosteniendo la mano del compositor le preguntó:

S.R. ¿Podría tocar para usted?

A.G. Joven, he conocido el saxofón por cincuenta años

S. R. Por favor, por favor, maestro podría...

Al día siguiente Rascher apareció en el departamento del compositor con su saxofón alto y dispuesto a convencerlo de que le escribiera una obra. Luego de tocarle algunos fragmentos con su saxofón, mostrarle las posibilidades expresivas del instrumento y de su interpretación, y al ver una reacción positiva de Glazunov, se dispuso a preguntarle con mucha cautela sobre la posibilidad de que le escribiese un concierto para él. Glazunov no dudo en responder: ¡Si, para un músico como usted, escribiré uno!, sugiriéndole volverse a ver dentro de algunas semanas. Continúa narrando Sigurd Rascher: al poco tiempo en Copenhagen, donde vivía en aquel entonces, recibí noticias de que el concierto estaba completo en bocetos y al poco tiempo recibí la parte del solista. Cuanto antes, visite al compositor otra vez y toque el nuevo concierto para él en el orden como había recibido sus instrucciones. Con gran paciencia entro en todos los detalles, incluso cuando le dije que no estaba del todo contento con la cadencia y toque mi versión, la escucho varias veces y le pareció que encajaba bastante bien, que así debería tocarla.

El concierto fue estrenado por Sigurd Rascher el 26 de noviembre de 1934 en la Iglesia Nikolai, en Nykoping, Suecia, dirigido por Tord Benner.

# Anexo II

Nomenclatura de la improvisación no 1 de Ryo Noda.

à Jean-Marie Londeix

## IMPROVISATION 1

pour saxophone alto seul

Ryo NODA

Toronto 1972

NOTE :

Vibrato

Vibration

"Vibrato"

ビブラート

Baisser d'  $\frac{1}{4}$  de ton

Quarter tone  $\frac{1}{4}$  b "Cuarto de tono bajo"

$\frac{1}{4}$  フラット

Elever d'  $\frac{1}{4}$  de ton "Cuarto de tono alto"

Quarter tone  $\frac{1}{4}$  #

$\frac{1}{4}$  シヤープ

Attaque très sèche dans la nuance marquée.

Cutting tone (Japanese style) "Tono cortado"

カッライソング トーン (estilo japonés)

Souffler sur l'extrémité du bec, afin de faire clairement entendre le souffle en même temps que la note écrite ou Flatter.

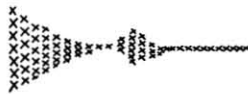
Grow hazy tone or Flatter.

フラッター "Tono brumoso o flatter"

Glisser le son de la note

Portamento "Portamento"

ポルタメント



Exemples: ① ← → ② ← → ③ ← →

○	○	○	○	○	○	○	○
○	○	○	●	○	○	○	○
○	○	○	○	○	○	○	○ B $\flat$
○	●	○	○	○	○	●	●
○	●	○	○	○	○	●	●
○	○	○	○	○	○	○	○

"Alternativas"


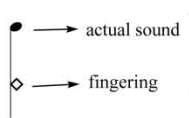









Nomenclatura para la pieza *Axs* de Ignacio Baca Lobera.

# AXS

Tenor Saxophone in B flat and three recorded tapes  
2002

## Performance notes

	<p>air with pitch <i>"Aire entonado"</i></p>	 <p>actual sound } <i>"Sonido actual"</i> = harmonic = <i>"Armónico"</i> fingering } <i>"Digitación"</i></p>
	<p>quarter tone high <i>"Cuarto de tono alto"</i></p>	
	<p>keys <i>"Golpe de llaves"</i></p>	 <p>articulate with "k" <i>"Articulación con sílaba "K"</i></p>
	<p>keys without pitch <i>"Llaves sin entonación"</i></p>	 <p>slap <i>"Slap"</i></p>
	<p>multiphonic <i>"Mutifónico"</i></p>	
	<p>natural harmonic <i>"Armónico natural"</i></p>	

Boxed events are to be performed very freely, in an improvisational manner  
Repeat events differently.

in 4:40 up to the end precise intonation is not required

*"Los eventos de las cajas son para ser tocados muy libremente de forma improvisacional, repitiendolos de forma diferente"*

*"Del 4:40 hasta el final la entonación precisa no es requerida"*

## Bibliografía

Abromont, Claude. *Teoría de la Música una Guía*. Fondo de Cultura Económica.

Gispert, Carlos. *El mundo de la Música, Grandes autores y Grandes obras*. España. Ed. Océano, Pág.106

Londeix, Jean-Marie. (2003). *Répertoire Universel de Musique pour saxophone*. Roncorp. Pág., 220

Malmström, Dan. (1977). *Introducción a la música mexicana del siglo XIX*, Breviarios. México. Ed. Fondo de Cultura Económica Pág. 96

Pareyón, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*. Universidad Panamericana, tomo I y II

Randel, Don Michel. (1984) *Diccionario Harvard de música*, Ed. Diana P. 329

Villafruela, Miguel. (2007). “*El saxofón una mirada a su historia*” en *El saxofón en la Música docta de América Latina*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes PP. 18, 19 y 111

Viñuales Solé, Julián. (1996). *Diccionario enciclopédico de la música*. Ed. Rombo, tomo 8 Pág. 513

Rascher, Sigurd. *Classical Saxophone Online* <http://www.classical sax.com>

Lauba, Christian. (2012) Conversación vía Facebook  
<http://www.facebook.com/helios.altamirano?and=christian.lauba.5>

Centro Nacional de Investigación, Documentación e información Musical. “*Ignacio Baca Lobera: entrevista y catalogo cronológico de sus obras*” en *Heterofonía* no 127, Revista de Investigación Musical Julio-Diciembre 2002. Pág. 2

CD Historic Saxophone, Claude and Odile Delangle. Bis digital.