



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OBRAS DE ORTIZ, PONCE, TORRES, VILLA-LOBOS Y ZALBA.

OPCIÓN DE TESIS PARA OPTAR AL TÍTULO DE:  
LICENCIADA INSTRUMENTISTA EN SAXOFÓN

PRESENTA:

BERENICE ABIGAIL PIÑA HERNÁNDEZ

ASESORES

Presentación Pública: SAMUEL GARCÍA SÁNCHEZ

Trabajo Escrito: ROBERTO BENITEZ ALONSO

JURADO

Presidente: ROBERTO BENITEZ ALONSO

Secretario: SAMUEL GARCÍA SANCHEZ

Vocal: MARGARITA MUÑOZ RUBIO

Ciudad de México, Junio 2017



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

## **Agradecimientos**

Con rotundo agradecimiento a Dios, porque sin Él nada soy, y a mi familia, mi papá, mamá y hermana, que desde el inicio de mi existencia, hasta la fecha, me han brindado su amor y apoyo incondicional.

A todos mis profesores, con un especial agradecimiento a mi maestro Samuel García, por su dedicación como docente y que desde que comencé mi viaje musical, ha estado ahí para apoyarme e impulsarme a seguir por este camino, además de brindarme las herramientas necesarias para continuar. Y a mi maestra Edith Ruiz que siempre me ha ayudado de múltiples maneras y ha sido un gran ejemplo para mi vida.

A mis sinodales, que con mucho esfuerzo hicieron este trabajo posible, Octavio Yñigo, José Luis Romero, Margarita Muñoz, Samuel García y en especial al Maestro Roberto Benítez, que siempre estuvo disponible para mí.

A mis amigos y familiares que siempre han creído en mí.

A la Facultad de Música y a la UNAM por ser mi casa de estudios.

A la comunidad de saxofonistas.

## ÍNDICE

<b>Programa</b> .....	5
<b>Introducción</b> .....	6
Breve historia del saxofón .....	6
Inicio de la escuela francesa de saxofón clásico .....	8
Daniel Deffayet .....	9
Eugene Rousseau .....	9
La enseñanza formal del saxofón clásico en América Latina.....	10
<b>Capítulo I: Fantasía para saxofón soprano y orquesta de Heitor Villa-Lobos</b>	12
La enseñanza formal del saxofón clásico en Brasil.....	12
Heitor Villa-Lobos.....	13
Fantasía para saxofón soprano y orquesta .....	15
Análisis estructural .....	16
Anime.....	16
Lent.....	26
Trés animé.....	34
<b>Capítulo II: Recuentos 1 y 2 para saxofón alto solo de Javier Zalba</b> .....	46
La enseñanza formal del saxofón clásico en Cuba .....	46
Javier Zalba .....	47
Recuentos 1 y 2 para saxofón alto solo .....	51
Análisis estructural .....	52
Recuento 1 .....	52
Recuento 2 .....	57
Recomendaciones de estudio .....	64
<b>Capítulo III: Concertino en Sol Menor para saxofón alto y piano de Allen Torres</b> .....	67
La enseñanza formal del saxofón clásico en Costa Rica .....	67
Allen Torres.....	68
Concertino en Sol Menor para saxofón alto y piano .....	70
Análisis estructural .....	72
Moderato.....	72
Andante .....	80

Animato.....	87
Recomendaciones de estudio.....	97
<b>Capítulo IV: Estudio Tongolele para saxofón alto y maracas de Gabriela Ortiz</b>	<b>98</b>
.....	98
La enseñanza formal del saxofón clásico en México.....	98
Gabriela Ortiz.....	100
Estudio Tongolele.....	102
Análisis estructural.....	104
Sección 1.....	104
Sección 2.....	107
Sección 3.....	112
Recomendaciones de estudio.....	116
<b>Capítulo V: Estrellita para saxofón alto y piano de Manuel María Ponce Arr. de Tomoyuki Asakawa</b>	<b>120</b>
.....	120
Manuel María Ponce.....	120
Estrellita para saxofón alto y piano.....	122
Análisis Estructural.....	124
Recomendaciones de Estudio.....	130
<b>Conclusiones.....</b>	<b>131</b>
<b>Anexo.....</b>	<b>132</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>134</b>

## PROGRAMA

Fantasia, saxofón soprano y piano	Heitor Villa-Lobos
I. Animé	(1887-1959)
II. Lentement	
III. Très Animé	
Recuentos 1 y 2, saxofón alto	Javier Zalba
	(1955)
Concertino en Sol Menor, saxofón alto y piano	Allen Torres
1. Moderato	(1955)
2. Andante	
3. Animato	
Estudio Tongolele, saxofón alto y maracas	Gabriela Ortiz
	(1964)
Estrellita para saxofón alto y piano	Manuel Ponce
	(1882-1948)

## **Introducción**

En las siguientes notas al programa escribo en primer lugar, una breve historia del saxofón para que el lector comprenda la génesis de su desarrollo, seguido del inicio de la escuela francesa de saxofón clásico y su relevancia para América Latina, finalizando con los capítulos que contienen la información donde analizo y hablo acerca de las obras que voy a interpretar.

El objetivo de este proyecto es mostrar el progreso del saxofón clásico<sup>1</sup> en Latinoamérica y de igual manera, hacer hincapié en la difusión y creación del repertorio, con el propósito de fortalecer la cultura musical latina.

Las obras fueron elegidas por su complejo nivel técnico e interpretativo, su país de origen y lo que éste representa para la historia del saxofón clásico en Latinoamérica, excepto Estrellita de Manuel María Ponce, que no es original para saxofón, pero fue incluida por su capacidad expresiva y reconocimiento internacional.

### **Breve historia del saxofón**

La escuela del saxofón clásico, a diferencia de otras la podríamos catalogar como “joven”, esto se debe principalmente a que el saxofón es un instrumento de reciente creación, inventado en 1840, y comparado con otros instrumentos como las percusiones, el clarinete, la flauta, el fagote, el corno u oboe, que tienen siglos de historia musical escrita, su repertorio es menos extenso.

El saxofón fue creado por un constructor de instrumentos y músico belga de nombre Antoine Joseph Sax, o como comúnmente se le conoce Adolphe Sax. La primera aparición del saxofón se remonta al año de 1841, durante una exposición de la

---

<sup>1</sup> En estas notas al programa, cuando se habla de saxofón clásico, se refiere dicho instrumento dentro del ámbito de la música académica, proveniente de la tradición occidental y pensada para música de concierto.

industria belga, y más adelante, en febrero de 1844 en París,<sup>2</sup> pero no fue sino hasta años después que logró consolidarse como un instrumento formal para la música clásica.

Como se puede suponer, en cuanto a la interpretación del saxofón, el primero en aprender y enseñar a tocarlo fue el propio Adolphe Sax; fue él quien comenzó a abrirle paso dando clases en el Conservatorio de París y ofreciendo conciertos en algunos países de Europa, sin embargo, en el año de 1870 la cátedra de saxofón en el Conservatorio se cerró.<sup>3</sup>

Con el paso de los años, el saxofón pasó a formar parte de bandas militares, bandas de jazz, orquestas sinfónicas y en casos más escasos, como solista, es así como fue ganando popularidad poco a poco dentro del ámbito musical. No obstante, en lo que a música académica<sup>4</sup> se refiere, una de las figuras trascendentales en su desarrollo, fue la mecenas Elise Hall; su contribución no fue como intérprete, ya que era saxofonista aficionada y sus ejecuciones no eran de excelencia, pero gracias a su melomanía y gusto por el instrumento, dedicó su vida adulta y fortuna a la creación y difusión de la música. Cabe destacar que, entre los años de 1900 a 1920 comisionó 22 obras para saxofón y orquesta,<sup>5</sup> entre las cuales se encuentra la famosa Rapsodie de Claude Debussy (1904).

Recorriendo la historia del saxofón, dos de los personajes más importantes que ayudaron a consolidarlo como un instrumento de música de concierto, fueron Sigurd Rascher de origen alemán, y Marcel Mule de origen francés. Ambos lograron desarrollar un gran virtuosismo que despertó el interés de numerosos compositores, mismos que comenzaron a escribir música para ser ejecutada por estos intérpretes,

---

<sup>2</sup> Chautemps, J, Kientzy, D & Londeix, J. (1998). *El Saxofón*. España: Spain Press Universitaria, p.17

<sup>3</sup> Ídem, p.21

<sup>4</sup> Referente a la música para saxofón clásico.

<sup>5</sup> Villafruela, M. (2007). *El Saxofón en la música docta de América Latina*. Chile: Universidad de Chile, p.24

y fue así como el repertorio y la propagación de este instrumento comenzó a crecer de manera más contundente dentro de la música académica de la época.

### **Inicio de la escuela francesa de saxofón clásico**

A pesar de que Rascher y Mule fueron contemporáneos, es a este último a quien se le reconocen más méritos dentro del desarrollo del saxofón clásico.

Con una gran cantidad de obras dedicadas a su persona, la creación de un cuarteto de saxofones (Marce Mule - saxofón soprano, Guy Lacour - saxofón tenor, George Gourdet - saxofón alto y Marcel Josse - saxofón barítono), su participación como solista e interés por llevar su música a las salas de concierto, Marcel Mule también dedicaba su tiempo a la pedagogía, y cuando el Conservatorio de París reabrió la cátedra de saxofón fue él quien estuvo a cargo de ella.

Entre los años de 1942 y 1968, Mule formó a cientos de estudiantes, y gracias a sus escritos y métodos de enseñanza muchos basados o transcritos de libros para oboe y flauta, logró formar la escuela más importante de saxofón en el mundo, “la célebre Escuela Francesa del Saxofón”.<sup>6</sup>

Dentro de los estudiantes más sobresalientes de Marcel Mule, podemos nombrar a varios que tuvieron un papel importante dentro del desarrollo del saxofón clásico debido a su impulso para la creación y difusión de música nueva, además de la autoría de nuevos métodos pedagógicos, para los fines de este proyecto, sólo se hará mención de dos, Daniel Deffayet y Eugene Rousseau.

---

<sup>6</sup> Ídem, p.31

## Daniel Deffayet

Daniel Deffayet nació en París, Francia, el 22 de mayo de 1922 y murió el 27 de diciembre del 2002,<sup>7</sup> comenzó a tomar clases de saxofón con Mule en el año de 1938, y cuando la cátedra de saxofón se reabrió en el conservatorio de París, ingresó a este mismo.

Con el paso de los años, Deffayet se convirtió en un reconocido saxofonista y en uno de los discípulos más prometedores de Mule, prueba de esto es que comenzó a sustituirlo en varios servicios en la ópera, y en el año de 1968 cuando Mule se retiró del Conservatorio, fue Deffayet quien tomó su lugar como profesor, aunque esta tarea la inició desde 1948, dando clases en los conservatorios de otros municipios de París como el Ecole Municipale de Musique de Beauvais.<sup>8</sup>

Durante su desempeño como profesor en el conservatorio de París, impartió clases a un sinnúmero de estudiantes, muchos que ahora son importantes figuras del saxofón clásico, entre ellos se encuentran dos sobresalientes latinoamericanos: Miguel Villafruela y Dilson Ferreira.

## Eugene Rousseau

Eugene Ellsworth Rousseau nació en Illinois, Estados Unidos, el 23 de agosto de 1932,<sup>9</sup> comenzó sus estudios de saxofón a la edad de nueve años, en la cátedra de la profesora Elda Jansen.<sup>10</sup> En el año de 1950, ingresó al Chicago Musical College, donde estudió clarinete con Albert Freedman, y al graduarse en el año de

---

<sup>7</sup> N/A. *Daniel Deffayet*, en Wikipedia, disponible: [https://en.wikipedia.org/wiki/Daniel\\_Deffayet](https://en.wikipedia.org/wiki/Daniel_Deffayet) (Mayo 26, 2016)

<sup>8</sup> Durán, D. *Daniel Deffayet*, en Adolphesax, disponible: <http://www.elsaxofon.com/index.php/es/recursos/revista-viento/365-adolphesax-the-saxofon-web/actualidad/articulos/compositores/191-biografia-daniel-deffayet-espanol> (Mayo 26, 2016)

<sup>9</sup> Liley, Thomas. (2011). *Eugene Rousseau with Casual Brilliance*. Estados Unidos: North American Saxophone Alliance, p. 1

<sup>10</sup> Ídem, p. 3

1953, inició sus estudios en la Northwestern University.<sup>11</sup> A pesar de que sus estudios en esta universidad no fueron en saxofón, vivió la experiencia de ser el saxofón alto principal en la marching band de John Paynter, además de estudiar oboe y flauta.<sup>12</sup> Seguido a esto, estudió en la University of Iowa de 1959 a 1962, y aunque nuevamente sus estudios no eran como saxofonista, es en esta etapa de su vida donde Rousseau comenzó a ejecutar el saxofón clásico de manera formal, lo antes citado, lo llevó a poseer un gran interés por estudiar con Marcel Mule en el Conservatoire National Supérieur de Musique, lo cual sucedió de 1960 a 1961.<sup>13</sup>

Actualmente, el Dr. Eugene Rousseau es un saxofonista de prestigio internacional, quien además de ser famoso por su calidad artística, ofrece conciertos como solista en los cinco continentes y ha generado su propia marca de boquillas.<sup>14</sup>

Como la mayoría de los músicos, Rousseau también tiene su participación como docente, ofrece clases magistrales en distintos países y tuvo a su cargo la cátedra de saxofón en la University of Minnesota School of Music del año 2000 al 2015.<sup>15</sup>

## **La enseñanza formal del saxofón clásico en América Latina**

Debido a que el desarrollo del saxofón comenzó básicamente en Francia, gran parte del repertorio clásico era en su mayoría francés, esto significa que el estilo interpretativo de las obras estaba supeditado a la técnica francesa, sin mencionar que hablando en términos de evolución y dominio de la técnica, la escuela francesa de saxofón llevaba años de ventaja, y como consecuencia se

---

<sup>11</sup> Ídem, pp. 8-12

<sup>12</sup> Ídem, pp. 12-15

<sup>13</sup> Ídem, pp. 23-28

<sup>14</sup> N/A. *The Career of Eugene Rousseau*, en Eugene Roussau, disponible: <http://www.eugene-rousseau.com/career.html> (Febrero 23, 2017)

<sup>15</sup> Ídem.

convirtió en la matriz para casi todas las escuelas de dicho instrumento, y América latina no fue la excepción.

La enseñanza del saxofón clásico en América latina, comenzó en algunos países desde inicios del siglo XX, pero no fue hasta años después que se impartió la enseñanza clásica formal a partir de la escuela francesa. En un principio, la mayoría de las escuelas de música profesionales donde se impartía saxofón, no tenían docentes con especialidad en este instrumento, sino que eran expertos en flauta o clarinete que tenían conocimiento de la técnica, un ejemplo en México fue Abel Pérez Pitón. Este fenómeno se presentó durante muchos años, hasta que poco a poco fueron surgiendo profesores con esta especialidad. Por otro lado, los profesores que sí eran saxofonistas, estaban limitados a aprender de la escuela francesa sólo con base en la teoría, pero no tenían una experiencia palpable de la práctica, tal fue el caso de Carlos Averhoff en Cuba.

Ambas circunstancias provocaron que el desarrollo del saxofón clásico fuera más lento en comparación a Europa o Estados Unidos, pero una vez que la Escuela Francesa se estipuló de manera formal a través de maestros que vivieron una experiencia cercana a ella, el avance del saxofón clásico ha ido creciendo de manera considerable, dando como resultado un incremento en la creación de repertorio, alumnos y concertistas sobresalientes, y recientemente la creación del Comité ALASAX (Alianza Latinoamericana de Saxofonistas).

## Capítulo I

### Fantasia para saxofón soprano y orquesta de Heitor Villa-Lobos

#### La enseñanza formal del saxofón clásico en Brasil

La enseñanza formal del saxofón clásico en Brasil comenzó en 1990 con Dilson Afonso Ferreira Florencio, en la Escuela de Música de la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG).<sup>16</sup>

Dilson Florencio nació en Brasil, el 2 de noviembre de 1961,<sup>17</sup> comenzó sus estudios de saxofón a los 11 años en la Escuela de Música de Brasilia y los continuó en la Universidad de Brasilia a cargo del profesor Luis Gonzaga Carneiro. Después de convencer a la Universidad de crear un programa para saxofón, Florencio se convirtió a los 21 años en el primer diplomado en saxofón de Brasil.<sup>18</sup>

Luego de concluir sus estudios en la Universidad de Brasilia, viajó a Francia para estudiar en el Conservatorio de París con Daniel Deffayet, donde obtuvo el primer premio de saxofón en 1987.<sup>19</sup> Durante su permanencia en este país (1983-1987), ejerció como profesor invitado en algunas instituciones, entre ellas, el mismo Conservatorio, además, fue miembro del jurado en diversos concursos de saxofón.

Entre sus reconocimientos están el primer lugar en los dos Concursos Regionales donde participó en Francia, 1er Prix Supérieur y Prix d'Excellence, y en Brasil fue ganador del IV Concurso de Jóvenes Concertistas Brasileños.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Villafruela, M. (2007). *El Saxofón en la música docta de América Latina*. Chile: Universidad de Chile, p.63

<sup>17</sup> N/A. *Dilson Florencio*, en Wikipedia, disponible: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Dilson\\_Flor%C3%A2ncio](https://pt.wikipedia.org/wiki/Dilson_Flor%C3%A2ncio) (Febrero 20, 2017)

<sup>18</sup> N/A. *Dilson Florencio*, en Selmer Paris, disponible: <https://www.selmer.fr/musicfiche.php?id=560> (Febrero 20, 2017)

<sup>19</sup> Villafruela, M. (2007). *El Saxofón en la música docta de América Latina*. Chile: Universidad de Chile, p.63

<sup>20</sup> Ídem, p.63

Con el paso de los años, Dilson Florencio ha formado a numerosos alumnos, dando como resultado un incremento en el desarrollo de la cultura del saxofón clásico; actualmente imparte clases en la Universidad Federal da Paraíba (UFPB) y en la Universidad do Estado do Pará UEPA.

En cuanto a la interpretación del saxofón clásico, previo a Ferreira no hay mucha información al respecto, los datos más relevantes son la creación de la Fantasía para saxofón soprano de Villa-Lobos, del intérprete que la estrenó y de un saxofonista llamado Ladário Teixeira (1895 - 1964).<sup>21</sup>

## Heitor Villa-Lobos

Heitor Villa-Lobos, compositor brasileño considerado como uno de los más reconocidos en la historia de Brasil y América latina; nació en Río de Janeiro el 5 de marzo de 1887, y murió en la misma ciudad el 17 de noviembre de 1959.<sup>22</sup>

Sus estudios musicales comenzaron a temprana edad a cargo de su padre, quien adaptó una viola para enseñarle la técnica del violoncello en ella, y posteriormente aprendió a tocar el piano, el clarinete, la guitarra<sup>23</sup> y el saxofón.<sup>24</sup>

En lo que a sus estudios profesionales se refiere, alrededor de los 20 años, Villalobos ingresó en el Instituto Nacional de Música, pero al poco tiempo la abandonó, ya que se sentía insatisfecho con la manera de enseñar,<sup>25</sup> de manera que sus estudios en composición fueron básicamente empíricos. Por medio de la

---

<sup>21</sup> Información dada por Rafael Migliani, saxofonista brasileño, el 18 de noviembre del 2016, vía correo electrónico

<sup>22</sup> Orta, G. (1970). *100 Biografías en la Historia de la Música*. México: Olimpo, p. 251

<sup>23</sup> Ídem, p.252

<sup>24</sup> Bornkamp, A. (Mayo 16, 2004). *Villalobos*, en Adolphe Sax, disponible:

<http://www.adolphesax.com/index.php/es/component/content/article?id=244:articulo-arno-bornkamp-villalobos> (Agosto 18, 2016)

<sup>25</sup> Orta, G. (1970). *100 Biografías en la Historia de la Música*. México: Olimpo, p. 253

investigación e interpretación de “Choros”, obtuvo mucho conocimiento sobre música tradicional brasileña durante sus viajes por Brasil.<sup>26</sup>

En el año de 1922, Villa-Lobos hace su primer viaje a Europa, residiendo en Francia, lugar donde conoció a sobresalientes compositores de su época, tales como Paul Dukas, Darius Milhaud,<sup>27</sup> Edgar Varese, entre otros, los cuales tuvieron influencia en él y sus obras; aunque unos de los compositores que más contribuyó a su música, fue Johan Sebastian Bach, a quien homenajeó con sus nueve Bachianas Brasileiras.<sup>28</sup>

Como muchos músicos, Villa-Lobos también tuvo participación dentro de la pedagogía, en el año de 1931, el gobierno de Brasil pidió su colaboración para organizar un sistema de educación musical nacional. En ese entonces, él ya contaba con cierto prestigio internacional, y durante diez años dejó la composición para dedicarse de tiempo completo a la inspección y dirección del sistema antes citado<sup>29</sup> cuyo puesto era: Jefe del Servicio Musical Federal.<sup>30</sup> También fue gracias a su iniciativa que se fundó la Academia Brasileña de Música<sup>31</sup>, en las escuelas públicas de Río de Janeiro, supervisaba y enseñaba a los maestros de música, revolucionó los conjuntos corales que eran su principal fuente de enseñanza, creó coros de hasta 44000 voces, acompañados por 1000 músicos. En la década de 1940, fundó y dirigió el Conservatorio Nacional de Canto Orfeónico<sup>32</sup>.

Otra de sus importantes atribuciones a la enseñanza musical fue la “Guía Práctica” que constituye un estudio sobre música folklórica que incluye, en su primer volumen,

---

<sup>26</sup> Ídem, p. 253

<sup>27</sup> Ídem, p. 254

<sup>28</sup> Bornkamp, Arno. (Mayo 16, 2004). *Villalobos*, en Adolphe Sax, disponible: <http://www.adolphesax.com/index.php/es/component/content/article?id=244:articulo-arno-bornkamp-villalobos> (Agosto 18, 2016)

<sup>29</sup> N/A. (1962). *Compositores de América*. Washington: Unión Panamericana, p.11

<sup>30</sup> Orta, G. (1970). *100 Biografías en la Historia de la Música*. México: Olimpo, p. 255

<sup>31</sup> N/A. (1962). *Compositores de América*. Washington: Unión Panamericana, p. 11

<sup>32</sup> Orta, G. (1970). *100 Biografías en la Historia de la Música*. México: Olimpo, p. 255

137 canciones además de introducir el sistema de signos con las manos, que permite improvisar con grandes masas mediante un Do móvil.<sup>33</sup>

El catálogo de Heitor Villa-Lobos asciende a más de 1000 obras y es considerado un compositor nacionalista debido a la esencia de la música tradicional brasileña dentro de sus composiciones. Fue uno de los primeros compositores de Latinoamérica en incluir el saxofón dentro de las orquestas y también en componer una pieza original para este instrumento, la Fantasía para saxofón soprano y orquesta.

## **Fantasía para saxofón soprano y orquesta**

La Fantasía es una obra en tres movimientos que puede ser interpretada en saxofón soprano o tenor.

Fue compuesta en el año de 1948 y está dedicada a Marcel Mule,<sup>34</sup> se estrenó en Río de Janeiro en el año de 1951 por el saxofonista brasileño Waldemar Spielmann con saxofón tenor y Villa-Lobos como director. Las razones por las que Marcel Mule nunca interpretó esta pieza se desconocen, puede ser a que la obra, en repetidas ocasiones, rebasa el registro natural del saxofón, esto se puede comprobar porque en el museo de Villa-Lobos en Brasil, existen cartas donde Mule le pide al compositor que transporte la pieza una segunda mayor abajo.<sup>35</sup>

Los motivos que incentivaron a Villa-Lobos a componer la Fantasía, igualmente se desconocen, se sabe que no fue por un encargo de Mule, pero es importante mencionar que durante su viaje a París el compositor y él se conocieron, lo escuchó

---

<sup>33</sup> N/A. (1962). *Compositores de América*. Washington: Unión Panamericana, p. 12

<sup>34</sup> Duarte, D. (1989). *Revisão das Obras Orquestrais de Villa-Lobos*. Brasil: EDUFF, p.19

<sup>35</sup> Bornkamp, Arno. (Mayo 16, 2014). *Villalobos*, en Adolphe Sax, disponible:

<http://www.adolphesax.com/index.php/es/component/content/article?id=244:articulo-arno-bornkamp-villalobos> (Agosto 24, 2016)

interpretar el saxofón, le gustó su sonido, y una vez regresando a Brasil mantuvieron contacto por correo, fue así como le envió un manuscrito de la Fantasía, mismo que se perdió.<sup>36</sup>

El título de “Fantasía” al igual que muchas de las obras de Villa-Lobos, expresa sólo lo que es, una Fantasía en términos de forma musical. Pero si se puede aludir algo respecto a la música en sí, es que combina elementos de la música clásica europea con rasgos de la música tradicional brasileña.

Esta obra forma parte del repertorio esencial para saxofón clásico a nivel mundial, y ha sido interpretada desde hace años por distintos saxofonistas destacados, lo cual es un hecho importante debido a la época y nacionalidad del compositor, ya que no hay muchas obras conocidas para saxofón compuestas por latinoamericanos durante la época de Villa-Lobos.

También se puede señalar, que durante años se desconocía la versión original en Sol mayor, en el año de 1963 se publicó una versión oficial en Fa mayor, y no fue sino hasta el año 2001, que se dio a conocer la versión de Villa-Lobos.<sup>37</sup> Ahora se tiene la opción de tocar esta pieza en sus dos versiones dependiendo de las capacidades y gusto del intérprete.

## **Análisis estructural**

### **Anime**

La estructura de la Fantasía consta de tres movimientos, y cada movimiento tiene su propia organización, en el caso del primero “Anime” es la siguiente:

---

<sup>36</sup> Rousseau, E. (2012). *Marcel Mule: his life & the saxophone*. United States of America: Jeanné, Inc., p. 105

<sup>37</sup> Bornkamp, Arno. (Mayo 16, 2014). *Villalobos*, en Adolphe Sax, disponible:

<http://www.adolphesax.com/index.php/es/component/content/article?id=244:articulo-arno-bornkamp-villalobos> (Agosto 24, 2016)

Introducción	Tema A	Tema B	Tema A	Coda
Del compás 1 al 36	Del compás 37 al 59	Del compás 60 al 96	Del compás 97 al 112	Del compás 113 al 125

\*Los últimos o el último tiempo del compás final de cada sección, dependiendo de la frase, es la anacrusa de la siguiente sección.

### Introducción

La introducción comienza con el acompañamiento, el cual hace una serie de progresiones que conducen a Re bemol mayor.

*Compás 1*

The image shows a musical score for the introduction. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is labeled 'Compás 1' and 'Piano'. It shows a right-hand part with a series of chords and eighth notes, and a left-hand part with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system is labeled 'Pno.' and shows a continuation of the accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 3/4.

Después se expone un tema en forma de clave rítmica que estará presente durante toda la introducción, a excepción de algunos compases. Se conforma de una serie de arpeggios, seguidos de tres notas iguales en tres octavas diferentes, como se muestra en el siguiente ejemplo, a éste le llamaré tema 1:



El tema 1 aparece seis veces continuas, alternándolo entre el acompañamiento y el saxofón de la siguiente manera:

Primera aparición



Segunda aparición



Tercera aparición



Cuarta aparición



Quinta aparición



## Sexta aparición



Al mismo tiempo que suena el tema 1, el saxofón tiene una melodía que hace un contra canto

En el compás 18 desaparece el tema 1 para hacer un pequeño clímax que crea tensión armónica, e inmediatamente se resuelve:



En el compás 21 el tema 1 se expone nuevamente durante seis veces consecutivas, alternándolo entre el saxofón y el acompañamiento de manera similar a lo anterior, e igualmente con el contra canto del saxofón

Para concluir la introducción, en el compás 33 se expone una variación del tema 1, la clave comienza con el piano y el saxofón hace la serie de tres notas pero con diferente duración y sólo en dos octavas, siendo la última nota, la que dará enlace al Tema A:



## Tema A

El tema A, a su vez se puede dividir en dos partes, en la primera el saxofón lleva la melodía, la cual está formada por una constante síncopa, tanto en el acompañamiento como en la melodía, y va del compás 37 al 49, en donde se presentan distintas variaciones de las siguientes células rítmicas:



Del compás 50 al 55, la melodía principal pasa al piano, pero ahora sólo se exponen variaciones de la primera célula rítmica:



Mientras el piano hace la melodía, a excepción de algunos compases, el saxofón hace una serie de arpeggios con séptima, en un ritmo que no se había presentado:



Del compás 56 al 59 se presenta un puente para ir al siguiente tema, la melodía del tema A desaparece, y en su lugar el saxofón y el piano hacen un contrapunto con elementos pertenecientes al tema B:





## Tema B

El tema B comienza con una pequeña frase introductoria que se compone de dos motivos, el primero va del compás 60 al 64, el saxofón lleva una melodía donde la síncopa ya no se presenta, hay un cambio de carácter y una mayor densidad armónica:

*Compás 60*

S. Sx

Pro

*p*

Musical score for measures 60-64. The top staff is for Saxophone (S. Sx) and the bottom two staves are for Piano (Pro). The saxophone part has a melodic line with some syncopation. The piano part has a dense harmonic accompaniment with many chords and some melodic lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

y el segundo motivo va del compás 65 al 68, tiene la función de crear una atmósfera sonora, aumentando la densidad tímbrica mediante el contrapunto entre el saxofón y el piano, para después presentar la melodía principal:

*Compás 65*

S. Sx

Pro

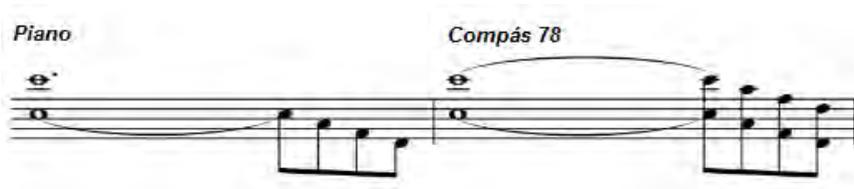
*pp*

Musical score for measures 65-68. The top staff is for Saxophone (S. Sx) and the bottom two staves are for Piano (Pro). The saxophone part has a melodic line with some syncopation. The piano part has a dense harmonic accompaniment with many chords and some melodic lines. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present.

La melodía principal comienza a partir del compás 69, el saxofón expone una primera frase que rompe con la atmósfera sonora anterior y da pie a la temática con la que continúa la obra, los motivos rítmicos de las frases son anacrúsicos y la densidad armónica y tímbrica disminuyen:

Compás 69

De los compases 72 al 78 se presenta la temática antes mencionada, se trata de la repetición de varios motivos rítmico-melódicos similares o iguales entre sí, alternándolos entre el piano y el saxofón, dando un efecto de pregunta y respuesta, a excepción del compás 78 donde el saxofón y el piano repiten su mismo motivo simultáneamente:



Del compás 79 al 82 se expone un puente donde el saxofón desarrolla el motivo de los tresillos del compás anterior, con la función de crear tensión armónica, siendo el compás 82 una gran anacrusa a la frase siguiente:



De los compases 83 al 94 se hace una re exposición idéntica de los compases 69 al 80. En el saxofón, el compás 81 se mantiene igual y la anacrusa del compás 82 se sustituye por una nota larga en el compás 96, que será la anacrusa al tema A:



Mientras tanto, en el piano se expone una frase introductoria en los compases 95 y 96, con elementos que son propios del tema A:



## Tema A

Este tema A es una re exposición casi idéntica de su primera presentación, del compás 97 al 112 se repiten de manera literal los compases que van del 37 al 52, y ahí concluye esta presentación para ir directamente a la coda.

## Coda

La coda comienza con un motivo que pertenece al tema A, razón por la cual se podría pensar que forma parte de éste. Tomé la decisión de ponerlo como parte de la coda porque la melodía del piano desaparece y cambia la armonía, a continuación se expone la diferencia entre los dos fragmentos:

*Iniciación de la coda*

S. Sax. *f*

Pno. *mf pp*

*Continuación del Tema A*

S. Sax.

Pno.

The image shows two musical staves for Saxophone (S. Sax.) and Piano (Pno.). The first staff, titled 'Iniciación de la coda', shows the Saxophone playing a melodic line starting at measure 113 with a forte (f) dynamic. The Piano accompaniment consists of chords and a melodic line starting at measure 113 with a mezzo-forte (mf) dynamic, which then becomes pianissimo (pp). The second staff, titled 'Continuación del Tema A', shows the Saxophone continuing the melodic line. The Piano accompaniment continues with chords and a melodic line.

Después del Si largo en el saxofón, aparece un poco de la temática de pregunta y respuesta de tema B, y se presenta mediante arpeggios:



Para ir al final, el saxofón hace una serie de arpeggios que conducen a Re para crear tensión armónica:



Durante los tres compases en que el saxofón toca su nota larga, el piano hace una pequeña variación de la melodía del tema A, que también crea tensión armónica:



Finalmente, en el compás 124 la armonía resuelve a la tónica y en el 125 la reitera:



### Lent

El segundo movimiento “Lent”, es un poco más sencillo en relación a estructura, y tiene como característica especial que cada sección está directamente ligada con la siguiente, más adelante se explicará esto a detalle:

Tema Principal	Puente	Coda
Del compás 1 al 17	Del compás 18 al 24	Del compás 25 al 36

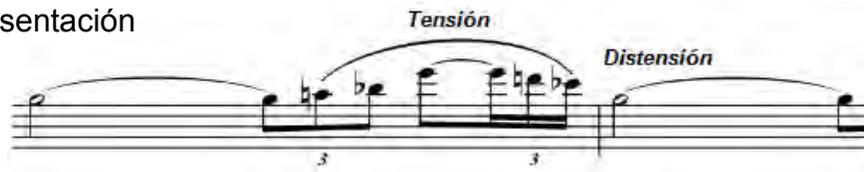
### Tema Principal

Este tema lo expone por primera vez el piano, consiste en la repetición y variaciones de un motivo principal:



Así como cada sección está directamente ligada con la siguiente, el desarrollo de este motivo también, formando una frase que crea la sensación de tensión y distención armónica, usando la misma nota tanto para terminarla como para empezar la siguiente, haciendo una serie de constantes anacrusas:

### Presentación



### Variación 1



### Variación 2



### Variación 3



Para concluir el tema principal, se expone una última variación mucho más larga que las demás, comienza con el mismo ritmo de la variación anterior, pero en vez de resolver se presentan una serie de arpeggios, seguidos de una cadena de progresiones que se resuelven al final de la variación, y seguido a esa resolución comienza de nuevo el tema. Esta variación también tiene la función de hacer un puente entre una exposición y otra:

## Variación 4



La línea melódica del tema se vuelve a presentar como en su primera exposición, pero esta vez a cargo del saxofón y en otra tonalidad, también aumenta la densidad armónica, y en el piano sobresalen dos motivos que no aparecen en la presentación inicial:

A snippet of a musical score. The top staff is labeled 'S. Sax' and contains a melodic line starting at measure 9, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bottom two staves are labeled 'Pno.' and contain piano accompaniment starting at measure 10, marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. A specific rhythmic motif in the piano's bass line is circled in red and labeled '1er Motivo'. The key signature has one sharp, and the time signature is 4/4.

Este motivo del piano también tiene la función de crear tensión y distensión, se presenta cuatro veces consecutivas al mismo tiempo que la exposición del tema, y desaparece durante la cuarta variación o puente, es ahí donde se muestra el segundo motivo:

The image displays a musical score for Saxophone and Piano. It is divided into two systems. The first system, measures 13-15, features the Saxophone (S. Sax.) with a melodic line marked 'affret.' and the Piano (Pno.) with a rhythmic accompaniment. A red bracket highlights the '2do motivo' in the piano part, starting at measure 14. The second system, measures 16-18, shows the Saxophone with a melodic line marked 'rall.' and the Piano with a rhythmic accompaniment. A red bracket highlights the end of the piano part in measure 18.

Este 2do motivo hace un contrapunto con la melodía principal, aumentando la densidad tímbrica con la finalidad de crear una atmósfera sonora, y de igual manera, la densidad y tensión armónica acrecientan, para finalmente dar la nota de distensión que también es el principio de la siguiente sección.

### **Puente**

El puente son una serie de variaciones del tema principal en forma de cadencia, la primera frase comienza igual que en la segunda exposición del tema:

18 3  
 S. Sax. *a tempo*  
 Pno.

A partir de la siguiente frase comienzan las variaciones; la primera lo hace alargando la nota de tensión armónica, para después resolver, haciendo una escala con un ritmo que no se había presentado, se mantiene la temática de terminar la frase con la misma nota que comienza la siguiente:

#### Variación 1

Es en estos dieciseisavos y treintaidosavos donde se expresa el carácter de cadencia.

En las siguientes dos variaciones la intención de cadencia continúa por medio de los dieciseisavos, la densidad sonora y armónica disminuyen, mientras el piano se

limita a hacer sólo unos acordes durante las notas largas de la melodía, lo que da un efecto de pregunta y respuesta, reforzando la tensión y distensión armónica:

### Variación 2

Musical score for Variation 2. The top staff shows a melody with a 7th fingering on the first measure and a 5th fingering on the second measure. The bottom two staves show the accompaniment, with a piano (*p*) dynamic marking in the second measure.

### Variación 3

Musical score for Variation 3. The top staff shows a melody with a 7th fingering on the first measure and a 5th fingering on the second measure. The bottom two staves show the accompaniment, with a *rall.* dynamic marking in the second measure.

La última variación es la conclusión del puente, siendo la última nota de la variación, la primera de la siguiente sección, el carácter de cadencia se mantiene, a pesar de que la densidad de notas disminuye, y funciona como anacrusa hacia la coda:

## Variación 4

The musical score for Variación 4 consists of two systems. The first system shows a single melodic line starting with a long note, followed by a triplet of eighth notes, and then a long note. The tempo markings *rall.* and *a tempo* are present. The second system shows a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands, also marked *rall.*

## Coda

La coda inicia repitiendo literalmente las primeras tres frases de la segunda exposición del tema principal, la cuarta frase comienza de manera similar, y hacia el final hace una pequeña variación armónica que impide la distensión, alargándola un compás más:

The musical score for the Coda section consists of two systems. The first system shows a single melodic line with a triplet of eighth notes. The second system shows a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands, including a triplet of eighth notes. The score ends with a final chord.

Después se presentan dos motivos similares en forma de progresión, que dan la sensación de que la tensión continúa, de igual manera, el inicio de cada motivo, es el final de lo anterior:

1. 

2. 

El final de esta segunda progresión es el principio de la siguiente frase, la cual creará aún más tensión armónica, en ésta aparece una apoyatura como elemento nuevo que será fundamental para la parte siguiente:



El final de la coda consiste en la repetición de varios motivos, cuya finalidad es crear una atmósfera sonora mediante el cambio de color tonal, la densidad rítmica y el uso de trinos y apoyaturas en la melodía del saxofón, quedando de la siguiente manera:





Por último, hace una escala en treintaidosavos mientras en el piano hay un pedal armónico, que mantiene la intensidad de crear una atmósfera sonora y aumenta la tensión armónica, para resolver en lo que será la anacrusa del siguiente movimiento:

### Trés animé

Para el tercer movimiento “Trés animé” es la estructura siguiente:

Tema Principal	Desarrollo	Coda
Del compás 1 al 8	Del compás 8 al 54	Del compás 55 al 67

## Tema Principal

El movimiento comienza con el piano sólo, haciendo el tema principal completo, mientras la otra voz hace un ostinato, exceptuando algunos compases:

The musical score is divided into four systems, each labeled 'Piano' or 'Pno.' on the left. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 7/4. The first system shows the piano part with a bass clef and a treble clef. The piano part has a dynamic marking of *sfz* followed by *mf*. The Pno. part has a bass clef and a treble clef. The second system shows the Pno. part with a dynamic marking of *mf*. The third system shows the Pno. part with a dynamic marking of *mf*. The fourth system shows the Pno. part with a dynamic marking of *p* followed by *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Los compases donde desaparece el ostinato sirven para crear más densidad sonora y aumentar la tensión armónica, a manera de anunciar el final del tema, para resolver en una nota larga y continuar con el ostinato para la parte siguiente.

## Desarrollo

El desarrollo, como se puede suponer, es propiamente el desarrollo del tema principal, y lo hace mediante algunas variaciones, la primera la expone el saxofón repitiendo el mismo ritmo y conducción melódica de los primeros dos compases del tema, mientras el ostinato sigue y se anexa un pedal armónico:



En el siguiente compás, en vez de repetir este motivo rítmico-melódico, como se hace en la exposición del tema, continúa con las terceras ascendentes para llegar a una nota larga, parecido a los últimos compases del tema principal, y después toma independencia con una escala en dieciseisavos:



Esta escala resuelve en un motivo que servirá de conexión a lo siguiente, una serie de arpeggios en forma de progresión:



El resto del compás son arpeggios expuestos de manera diferente y un motivo que da pie al final de la variación, mismo que servirá de introducción para la melodía con la que continúa:



Esta melodía si bien no es una variación, tampoco es otro tema, y tiene la función de crear un cambio de color y disminuir la densidad rítmica, dando la sensación de un descanso sonoro:



Mientras se presenta esta melodía, el ritmo del ostinato cambia por el siguiente:



Después se presentan en el saxofón dos pequeñas variaciones del tema principal en forma de progresión, que incrementarán de nuevo la densidad rítmica:



Para esto, el ostinato cambió hace dos compases por el ritmo siguiente:



y en la segunda progresión vuelve a cambiar:



Los siguientes tres compases irán aumentando la densidad rítmica para resolver a un siguiente motivo:



Este motivo se compone de una serie de: arpeggios, nota larga, arpeggios, escala y nota larga, y repite:



Después se presenta una variación de este motivo, haciéndolo más extenso, en otro orden y contrastándolo con otro ritmo; en este caso hace: arpeggios, nota larga, escala, nota larga y arpeggios:



El incremento de la densidad rítmica continúa en los siguientes dos compases, igual que la densidad armónica:



y en el siguiente, ambos disminuyen, para dirigirse a una nota larga e ir a la siguiente variación del tema principal:

A musical score for piano and saxophone. The piano part is on the bottom two staves, and the saxophone part is on the top staff. The piano part features a series of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The saxophone part has a melodic line with trills and a long note. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings like *mf* and *p*.

La variación comienza con el piano haciendo el siguiente motivo, hay un cambio a 4/4 y el ostinato retoma el ritmo inicial:

A musical score for piano. The top staff shows a melodic motif in 4/4 time, starting with a half note followed by two quarter notes. The bottom staff shows a rhythmic ostinato consisting of a series of chords. The dynamic marking *mf* is present.

Este motivo se repite cuatro veces, y el saxofón lo octava junto con el piano cada dos presentaciones:

A musical score for piano and saxophone. The piano part is on the bottom two staves, and the saxophone part is on the top staff. The piano part features a series of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The saxophone part has a melodic line with trills and a long note. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings like *mf* and *p*.



Para conducir la melodía hacia el final del desarrollo, el saxofón hace una serie de terceras que concluyen en una nota larga:



Durante esta nota larga, y los cuatro compases de silencio del saxofón, el piano hace una última variación que consiste la presentación de un motivo que se presenta tres veces de manera similar:



Posteriormente, hace la repetición de otro motivo en forma de progresión; durante toda esta variación el ostinato ya no se presenta:



### Coda

La coda regresa a 7/4 y se presentan los dos primeros motivos de la melodía del tema principal con el saxofón a la octava:

Hacia el final de esta pequeña presentación del tema principal, el ritmo en el saxofón cambia a dieciseisavos, para dirigir al siguiente motivo y su progresión:



Después continúa con una serie de progresiones, formadas por el primer grupo de dieciseisavos del motivo anterior:



Los dieciseisavos continúan, aunque con diferente dirección melódica, para dirigir a una serie de trinos, que con la ayuda del piano crean una atmósfera sonora mediante la densidad tímbrica:

Una vez presentados los trinos, la coda continúa con una variación del tema que se expuso en el desarrollo, y ésta a su vez, tiene una pequeña variación:

*Variación del desarrollo*

*Variación de la coda*

Estos últimos tresillos son la apertura para la siguiente serie de progresiones, que dirigen hacia el final de la coda, el movimiento y la obra en sí:

Los tresillos dan la sensación de que el tiempo hace un rallentando, para contrastar con el final, el cual será en presto y es una última variación del tema principal:



Esta variación conduce a la tónica con un trino de cuatro tiempos donde el piano confirma la tonalidad, al mismo tiempo, hay un cambio de compás a 4/4, y posteriormente hacer un glissando hacia la octava, mientras el piano hace un acorde de tónica con 7ª menor, 9ª mayor y 11ª menor:



## Recomendaciones de estudio

Esta obra es de complejidad intermedia, aconsejo estudiar los pasajes complejos por separado y después anexarlos al resto, recomiendo el uso del metrónomo para estudiar y abordar la obra, de esta manera se adquirirá un tempo estable, debido a la cantidad de síncopas en la pieza, es común mover el tempo.

En cuanto a dificultades técnicas, sólo podría mencionar el Sol Armónico<sup>38</sup> que esta edición contiene, el cual se soluciona probando digitaciones, hasta encontrar la posición idónea para ese intervalo, el libro Hello! Mr. Sax indica varias digitaciones, y en caso de que no se logre ejecutar el Sol Armónico, siempre está la opción de tocar la versión un tono más abajo. El otro punto es la interpretación, ésta se basa en ejecutar la obra con todas las indicaciones escritas por el autor.

---

<sup>38</sup> En esta tesis, Armónicos con A mayúscula se refiere a las notas que salen del registro convencional del saxofón, o como comúnmente se les conoce, sobreagudos.

## Capítulo II

### Recuentos 1 y 2 para saxofón alto solo de Javier Zalba

#### La enseñanza formal del saxofón clásico en Cuba

El saxofón clásico en Cuba, a diferencia de otros países de Latinoamérica, tiene más historia recorrida. Fue el maestro Miguel Ángel Villafruela quien comenzó la enseñanza clásica formal a partir de la escuela francesa, en el Instituto Superior de Arte en 1982 cuando creó la cátedra de saxofón en esta institución.<sup>39</sup>

Los primeros maestros de saxofón clásico en Cuba fueron Enrique Prado, quien era principalmente clarinetista, Arturo Elías Bonachea Huguet, también clarinetista y director, Francisco Lorenzo Rivera Sánchez “Tito D’Rivera”, estudioso de la escuela clásica del saxofón pero sin haber estudiado la escuela francesa de primera mano, Osvaldo Gonzales y Carlos Averhoff, que se encontraban en el mismo caso del anterior, entre otros con situaciones similares a éstas.<sup>40</sup> Ellos sembraron los precedentes necesarios para que la cultura del saxofón se pudiera establecer, mediante la consolidación de la enseñanza y la interpretación de obras sinfónicas.

Villafruela nació el año de 1955 en Holguín, Cuba, comenzó sus estudios profesionales en la Escuela Nacional de Música de Cuba en 1976, donde tomó clases con los maestros Osvaldo Gonzales y Carlos Averhoff.<sup>41</sup> En 1980 fue admitido, por concurso de oposición, en la clase del profesor Daniel Deffayet, en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París y becado por el gobierno francés.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> Villafruela, M. (2007). *El Saxofón en la música docta de América Latina*. Chile: Universidad de Chile, p.85

<sup>40</sup> Ídem, pp. 82-85

<sup>41</sup> N/A. *Breve Reseña Biográfica de Miguel Villafruela*, en Miguel Villafruela, disponible: <http://www.villafruela.scd.cl/bio.htm> (Noviembre 25, 2016)

<sup>42</sup> Ídem

A su regreso a Cuba, Villafruela impartió clases en diferentes instituciones, como la Escuela Nacional de Arte de Cuba (1976-1979), la Universidad de las Artes de Cuba y el Instituto Superior de Arte (1982-1993) donde creó las respectivas cátedras de saxofón. Inició su labor docente en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (1993-2002) y en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile (1999-2002).<sup>43</sup> Durante sus años como docente, ha formado a una gran cantidad de saxofonistas e impulsado la creación de nuevo repertorio para saxofón clásico, lo que desemboca en un gran impulso para el desarrollo de este instrumento en Latinoamérica.

Dentro de sus reconocimientos están un primer premio de saxofón en el Conservatorio de París en 1982, la Orden por la Cultura Nacional, otorgada por el gobierno de Cuba, entre otras distinciones de su país, premios en diversos concursos, nominaciones por su trabajo al premio ALTAZOR en la universidad de Chile, y la obtención de su doctorado en la Universidad de las Artes de Cuba.<sup>44</sup>

Actualmente, es profesor titular de la Universidad de Chile, continúa su labor de concertista, imparte clases magistrales y es llamado a ser jurado en importantes concursos alrededor del mundo. También es miembro fundador e integrante del comité ALASAX.

## **Javier Zalba**

Javier Renato Zalba Juárez, flautista, clarinetista, saxofonista y compositor cubano, nació el 11 de noviembre de 1955 en La Habana, Cuba.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> N/A, *Labor Docente de Miguel Villafruela*, en Miguel Villafruela, disponible: <http://www.villafruela.scd.cl/docen.htm> (Noviembre 24, 2016)

<sup>44</sup> N/A, *Breve Reseña Biográfica de Miguel Villafruela*, en Miguel Villafruela, disponible: <http://www.villafruela.scd.cl/bio.htm> (Noviembre 26, 2016)

<sup>45</sup> N/A, en EcuRed Sitio, disponible: [http://www.ecured.cu/Javier\\_Zalba](http://www.ecured.cu/Javier_Zalba) (Mayo 18, 2016)

Zalba proviene de una familia de músicos, comenzó tocando violín a la edad de ocho años y más tarde, a los once años cambió a clarinete, que es uno de sus instrumentos predilectos.

En cuanto a sus estudios profesionales se graduó en 1976 de la Escuela Nacional de Arte como clarinetista y en 1984 de la Escuela de Superación Profesional de Música “Ignacio Cervantes” como flautista.

La vida de este compositor ha transcurrido entre la tradición Clásica y las tradiciones populares del jazz y la música cubana. Ha sido integrante de diversas agrupaciones, entre las más importantes están: la Orquesta Cubana de Música Moderna en 1978, el grupo del pianista Felipe Dulzaides en 1980, fundador del grupo del pianista José Ma. Vitier en 1984, el grupo Irakere dirigido por “Chucho” Valdés en 1988, el grupo de Bobby Carcassés “Afrojazz” en 1991, la Orquesta del Cabaret Tropicana y el grupo “Oru” del guitarrista Sergio Vitier, ambos en 1993, el grupo del trompetista Jesús Alemañy “Cubanismo” en 1997, creador del grupo “Temperamento” junto con el pianista Roberto Fonseca, también en 1997 y la Orquesta del cantante Ibrahim Ferrer y el pianista Rubén González del proyecto “Buena Vista Social Club” en el 2000.<sup>46</sup>

En lo que se refiere a su quehacer como intérprete de música académica, Zalba ha interpretado música de cámara con la pianista María del Henar Navarro, el cuarteto de saxofones “Zsaxos”, el cual fue creado por él en marzo del 2012, y participa como solista con las Orquestas Sinfónica Nacional de Camagüey y Villa Clara, así como las orquestas de cámara “Camerata Romeu”, “Solistas de La Habana” y la Orquesta de Cámara de La Habana.

---

<sup>46</sup> Abril 14, 2016, Información dada por el compositor, mediante entrevista, vía correo electrónico

Asimismo, ha realizado diferentes giras internacionales desde el año 1979 hasta la fecha, resaltando los festivales internacionales de Jazz más prestigiosos del mundo e importantes clubes de jazz.

Sus producciones discográficas han sido con diversos artistas tanto de su país como extranjeros, música incidental para teatro y cine, dos discos con su cuarteto de saxofones, uno junto al pianista Jorge Luis Pacheco y dos propios, “Homenaje” y “Bariton-chá”, grabación que ganó el “Cubadisco” en el 2008.

Dentro de su trabajo como pedagogo, sobresalen la gran cantidad de clínicas de música popular que ha impartido alrededor del mundo: en el Conservatorio Rítmico de Copenhague, Dinamarca (2003), Liceo de Barcelona (El Aula) 2004, Guildhall School of Music and Drama en Londres (2004 y 2006), Montreaux Suiza, en el marco del festival de jazz (2005), en la casa Vandoren, París (2010), “Saxfest” (2011) San José de Costa Rica, The jazz school, Berkeley CA, US (2012) Facultad de música de la universidad de Ontario Canadá (2014), Birmingham Conservatorie, Inglaterra y Welsh college of music, Gales (2015).<sup>47</sup>

También es profesor de saxofón en el conservatorio “Amadeo Roldán”, realizó clases de música popular en el Instituto Superior de Arte y en la ENA (Escuela Nacional de Arte) de La Habana, Cuba y ha escrito tres libros de pedagogía musical: “Saxsoneando” y “Flutesoneando”, ambos sobre música popular cubana y “Estudios de técnica diaria para saxofón”.

En cuanto a la composición, Zalba posee un extenso catálogo de obras, de las cuales mencionaré las que son para saxofón:

- Recuentos 1 y 2.
- Contrastes (Para saxofón alto o barítono y piano).

---

<sup>47</sup> Abril 14, 2016, Información dada por el compositor, mediante entrevista, vía correo electrónico

- Recitativo (Para alto y piano, dedicado a Miguel Villafruela)
- Suite “Exposiciones” (para soprano o alto y piano, dedicada a Paquito D’ Rivera) \*
- “Arabescos” (para alto y piano, dedicada a la pianista María del Henar Navarro y el maestro Jorge López Marín) \*\*

\*versión para orquesta de cuerdas

\*\* versión para orquesta de cuerdas y 5to de alientos

Para cuarteto de saxofones:

- Recuerdo de una jornada. (dedicada a “Habana sax”)
- Pequeña suite para cuatro (dedicada a “Arsis”)
- “Víspera” (dedicada al saxofonista Roberto Benítez)
- “Rastro y Belascoaín” (dedicada al conservatorio “Amadeo Roldán”)
- Obstinado en Cinco para Cuatro (dedicada al cuarteto costarricense “Insax”)
- “En Villa Mojito”.
- Pieza concertante (versión para cuarteto, dedicada al trío concertante de La Habana)
- Elegía al saxofón
- “Aires Vascos” (dedicada al país vasco)
- “Guajirita Vals”

Para 5to de saxofones más base:

- 72 a St. (guaracha)
- “El Bororo” (mambo funk) (dedicada al saxofonista Juan Carlos Ledón “El Bororo”)
- “Guildhall” (danzón) (dedicado a Guildhall Scholl and drama de Londres)

## Recuentos 1 y 2 para saxofón alto solo

Los Recuentos 1 y 2 son dos pequeñas obras para saxofón alto a manera de improvisación con lenguaje contemporáneo y donde introduce técnicas extendidas.

Ambas composiciones fueron escritas por Zalba en el año de 1976 y se estrenaron el mismo año en Camagüey, Cuba, por el saxofonista Jorge Luis Almeida<sup>48</sup>. El Recuento 1 está dedicado al saxofonista y profesor Carlos F. Averoff, y el Recuento 2 al también saxofonista y profesor Jesús “el chino” Lam; músicos cubanos de gran renombre.

Según relata el compositor estas piezas surgieron por la necesidad de repertorio escrito para saxofón de compositores cubanos, ya que en esos años aún no había repertorio original.

El título de Recuento no tiene un significado más allá del que nos data la palabra, debido a que la música trata de hacer referencia al recuento de un suceso o momento, pero estas son las palabras exactas del compositor:

La palabra Recuento pues me sugiere el recuento de algo que ha pasado en un momento determinado en la vida o en un instante llevado musicalmente, momento de tranquilidad, de exaltación de alegría o tristeza o simplemente una meditación sobre algo que sucedió.<sup>49</sup>

La temática de estas obras sugiere un monólogo, una conversación íntima y reflexiva que tiene el intérprete consigo mismo, que sirva de inspiración o meditación para él y para el público que lo escucha.

A diferencia de las suites, los conciertos o las sonatas estos recuentos se pueden considerar como dos obras separadas, ya que el compositor no las escribió para

---

<sup>48</sup> Abril 14, 2016, Información dada por el compositor, mediante entrevista, vía correo electrónico.

<sup>49</sup> Ídem.

que se ejecuten sucesivamente, sin embargo, tienen relación entre sí, misma que se explicará en el análisis del siguiente capítulo junto con otros aspectos.

## **Análisis estructural**

Estas dos obras para saxofón mantienen la temática de un monólogo, por lo que hice algunas analogías con términos teatrales. Cada Recuento corresponde a un monólogo, y a lo largo de éste se expresan diferentes ideas melódicas expuestas en forma de discursos:

### **Recuento 1**

Presentación Exposición	D E S A R R O L L O			Final Re exposición
Primer Discurso	Segundo Discurso	Tercer Discurso	Cuarto Discurso	Quinto Discurso
Del compas 1 al 11	Del compás 12 al 24	Del compás 25 al 30	Del compás 31 al 38	Del compás 39 al 44

### **Presentación/Exposición**

#### **Primer Discurso**

En este primer discurso, que también forma parte de la presentación, el saxofonista hace una primera frase musical a la que le llamaré “primera luz”, cuya función es captar la atención del público con el siguiente motivo rítmico-melódico:



Una vez hecha la primera luz, la vuelve a repetir, pero ahora con una variación melódica y de manera más extensa:



Posteriormente, hace una serie de segundas mayores que llegan hasta Fa#, y servirá de nexo para lo siguiente:



En la frase consecuente se crea tensión con Re# que conduce a Mi, e inmediatamente hace Fa, dando a entender que el discurso continúa:



De manera instantánea llega al siguiente motivo, que tendrá función de descanso antes de empezar la frase final de este discurso:



Para terminar, se presentan una serie de trinos que crean tensión entre Re# que resuelve a Mi, como se hizo anteriormente, alternando con trino que posee las mismas notas del motivo previo:



## Desarrollo

### Segundo Discurso

El desarrollo del monólogo comienza con el segundo discurso, hay un cambio de carácter y se presenta con la siguiente frase:



El discurso continúa con una variación rítmica del motivo melódico anterior, y hacia el final lo extiende con otro motivo que sirve de conexión con la siguiente parte:



Se exponen una serie de tres progresiones consecutivas, la última con un cambio total de ritmo para dar la impresión de acelerando y agregándole una nota que conducirá a Fa#, misma que funge como puente para la siguiente frase:



Después del Fa#, aparecen una secuencia de tercetas menores que concluyen en Re, el cual da la sensación de que el discurso aún no concluye:



Para concluir, hace Do# variando la vibración y el volumen:



### Tercer Discurso

El tercer discurso comienza una serie de segundas mayores dirigidas hacia Fa# como se hizo en el primer discurso:

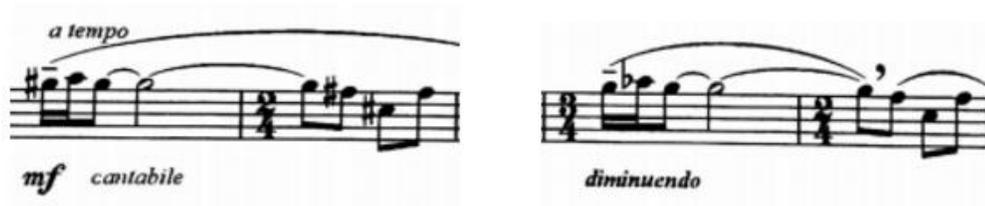


Para concluir se muestra un motivo que hace una pequeña evocación a las progresiones del discurso anterior y hacia el final una nota larga para mantener la tensión:



### Cuarto Discurso

En el final del desarrollo y cuarto discurso aparece un cambio de carácter y color tonal, presenta una serie de tres progresiones consecutivas, la última con una pequeña variación melódica:



Para concluir, se exponen tres notas que crean tensión armónica para llevar hacia el final del monólogo:



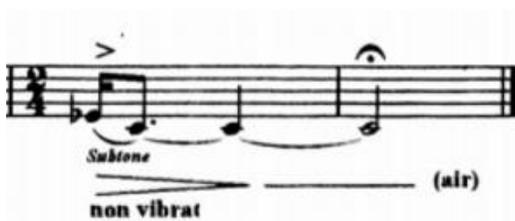
## Final

### Quinto Discurso

El monólogo concluye con una coda, repitiendo de manera idéntica los cuatro compases iniciales del primer discurso:



y cierra con un intervalo de tercera menor, con un Do largo hacia piano con cambio de color, hasta que se escuche sólo aire:



### Recuento 2

El Recuento 2 conserva una estructura similar al Recuento 1, quedando de la siguiente manera:

Presentación Exposición	D E S A R R O L L O			Final
Primer Discurso	Segundo Discurso	Tercer Discurso	Cuarto Discurso	Quinto Discurso
Del compas 1 al 5	Del compás 6 al 24	Del compás 25 al 33	Del compás 25 al 43	Del compás 44 al 49

## Presentación

### Primer Discurso

El primer discurso comienza nuevamente con una “primera luz”, como se mencionó anteriormente, y está dividida en dos frases, la primera se aborda con un ritmo lento y luego un descanso, a lo que me refiero con una pausa entre una frase y otra, y la segunda con un ritmo más rápido y un descanso que será un Fa# largo que crea tensión armónica, y así mantener el interés para ir al siguiente discurso:



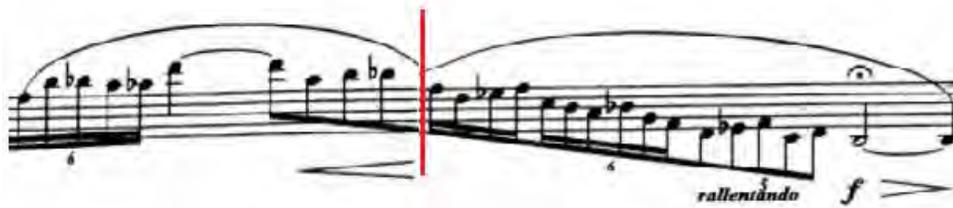
## Desarrollo

### Segundo Discurso

El segundo discurso es uno de los más largos de toda la obra y se divide en tres partes. La primera es una reafirmación de la primera luz que hace en el discurso anterior, la frase 1 se vuelve a presentar, pero con una ligera variación melódica al final:



Después de esto, aparece un poco de la melodía de la frase 2 con una variación rítmica, pero continúa con otras notas para ir tomando independencia, aunque se mantiene la temática de ir hacia un descanso:



En la segunda parte del discurso permanece por unos compases la misma temática, y lo hace dos veces seguidas:



Luego de estas dos presentaciones, hay un cambio drástico con un ritmo que no había aparecido en este segundo monólogo, e inmediatamente después se expone un seisillo y las últimas notas darán pie a la tercera parte:



La tercera parte y final del discurso, es un último descanso, hay un cambio de tiempo a meno mosso y concluye en un Sol largo con cambios de vibración que sugiere un puente para ir al discurso siguiente:



### Tercer Discurso

El tercer discurso es una transición hacia el final del desarrollo, primero hace dos frases casi idénticas una de la otra, hay un cambio de carácter y las dinámicas hacen que se cree tensión sonora:



Luego de esto, hace dos motivos idénticos, siguiendo un poco la lógica anterior:



Para concluir se presentan una serie de notas que conducirán a Si grave en staccato, situación que se presentó en la segunda frase del discurso:



#### Cuarto Discurso

El cuarto discurso comienza con un escenario que no se había presentado anteriormente, se repite todo el discurso anterior, a excepción de los últimos dos compases, y en lugar de estos, continúa inmediatamente haciendo treintaidosavos, en vez del silencio:



Prosigue con dos motivos continuos que imitan el primer ritmo del compás inicial en el monólogo:



Después vuelve a los treintaidosavos para resolver a una nota larga:



Este Fa# largo formará parte de una frase que se mostró en el primer monólogo, aunque con algunas variaciones:

**Recuento 2**



**Recuento 1**



El Re largo en vez del Re con staccato sirve para preparar el material siguiente, que será un cambio de color y de carácter.

Este cambio lo hace mediante dos progresiones que tienen la función de crear una atmósfera sonora y así preparar el final del desarrollo:



Para concluir con el discurso y desarrollo, se presenta un motivo nuevo en este Recuento, un trino de La con cambios de dinámica, que ayudan a seguir con la temática de crear una atmósfera sonora:



## Final

### Quinto Discurso

El quinto discurso comienza con un motivo en tresillos que gira en torno a un acorde de Do mayor:



Este motivo se repite al menos cuatro veces, haciéndolo de lento y piano a rápido y fuerte gradualmente:



Estas repeticiones desembocan en una serie de arpeggios de Do mayor con séptima y quinta bemol:



Resuelve el acorde haciendo Sol, para después volver a la quinta bemol y concluir el monólogo, dando una sensación de dramatismo y expectación:



## Recomendaciones de estudio

Los Recuentos 1 y 2 son dos piezas pequeñas con nivel intermedio de dificultad, sin embargo, requiere del dominio de ciertas habilidades para interpretarlas:

- Cambios de color
- Articulación
- Dinámicas
- Subtono

La técnica de “Cambios de color” en el saxofón se refiere la variación tímbrica de una nota, que por lo general se hace mediante digitaciones no convencionales para ejecutarla buscando la variación tímbrica deseada, en este caso el compositor anexa la nomenclatura a la partitura, lo que hace más sencillo lograr la sonoridad que requieren las piezas, no obstante, es necesario practicar la digitación requerida hasta dominarla completamente.

Estos cambios de color se pueden practicar por separado, haciendo la diferencia entre las notas con la digitación convencional de las que no, hasta lograr interiorizar estas nuevas posiciones, para después incorporarlas en la interpretación de la obra.

La articulación es un recurso interpretativo indispensable en esta pieza, ya que continuamente se presentan acentos y staccatos que enfatizan las frases.

Al incorporar la articulación, lo primero es estar seguro de haber comprendido de manera correcta los acentos, debido a que algunos se encuentran en contratiempo y es un error común cambiarlos a tiempo; una vez logrado esto, es momento de practicar propiamente los acentos. Éstos se hacen con un apoyo del diafragma más marcado, lanzando una columna de aire con mayor velocidad de lo usual, tratando de dar un efecto en el acento más brusco de lo habitual. Se pueden practicar por

separado a lo largo de todo el registro, y una vez que se dominan, incorporarlos a la pieza. Una alternativa eficaz para anexar los acentos, es tocar sólo las notas que los tienen para comprender bien en qué tiempos se encuentran, y después agregar el resto de las notas.

Los staccatos, a diferencia de los acentos, son un poco más sencillos de ejecutar e incorporarlos, sólo bastará con practicarlos por separado a lo largo de todo el registro; cabe señalar que, en la música cubana, se sugiere que los staccatos sean más cortos de lo usual, y una vez que se dominan, se pueden incorporar a la obra sin mayor complicación.

Respecto a las dinámicas, es necesario marcar una diferencia más contrastante entre pp, p, mp, mf, f, ff, etc., también se puede señalar, que debido al lenguaje de la pieza, se deben usar todos los recursos interpretativos disponibles, siendo las dinámicas una de los más importantes. Éstas se pueden llevar a cabo tal cual lo sugiere la partitura, o si se desea, añadir o cambiar algunas, ya que el compositor sugiere interpretar los recuentos a manera de monólogo, dando pauta a cambiar un poco las indicaciones de la partitura, de acuerdo con lo que el intérprete quiera expresar.

El subtono forma parte de las técnicas extendidas dentro del saxofón, y el efecto que produce es un cambio de color, pero tiene ciertas diferencias de la técnica antes mencionada. Una de éstas, es la manera en cómo se ejecuta, se logra colocando la lengua bajo la caña, dándole un toque suave al mismo tiempo que se toca la nota o flexibilizando el mentón. Otra característica es que sólo se aprecia en el registro grave, esto es a partir del Fa grave y hasta el Si bemol grave. Por último, es que sólo se puede lograr un cambio de color en cada nota; con la técnica anterior de "Cambios de color", dependiendo de la digitación, se pueden lograr más de uno.

Para lograr el subtono, basta con practicarlo por separado y después incluirlo en la obra; al principio produce incomodidad en la lengua, pero posteriormente se acostumbra a la sensación de vibración en ella.

### **Capítulo III**

## **Concertino en Sol Menor para saxofón alto y piano**

### **de Allen Torres**

#### **La enseñanza formal del saxofón clásico en Costa Rica**

El saxofón clásico en Costa Rica tiene una historia similar a la de los países anteriores. En un principio, la especialidad en saxofón no existía en las escuelas profesionales de música, y éste se ejecutaba principalmente en las Bandas Nacionales subvencionadas por el estado. Fue en éstas y en diversas agrupaciones de música popular donde se desarrollaron saxofonistas que tomaron un papel importante para el impulso del saxofón en Costa Rica, tales son los casos de José Joaquín Prado “Quincho Prado”+ Otto Vargas, Napoleón Zapata y Norman Calderón,<sup>50</sup> pues fueron ellos quienes llevaron este instrumento a los escenarios desarrollando su técnica a un grado de experticia, además de enseñar sus conocimientos a generaciones posteriores, mismas que continuaron con el desempeño de la cultura del saxofón.

Como prueba de ello se encuentra el Doctor Javier Valerio, primer saxofonista titulado en este país en el conservatorio de Castella, quien tomó clases en su juventud con Napoleón Zapata y Norman Calderón. Gracias a él la enseñanza clásica formal a partir de la escuela francesa llegó a Costa Rica en el año 1994,<sup>51</sup> esto se debe a que, al terminar su licenciatura, estudió en la Escuela de Música de la Universidad de Indiana, donde fue su profesor el Doctor Eugene Rousseau, y al

---

<sup>50</sup> Información obtenida por Harold Guillén, saxofonista costarricense, vía correo electrónico, el 22 de mayo del 2016

<sup>51</sup> Información obtenida por Harold Guillén, saxofonista costarricense, vía correo electrónico, el 22 de mayo del 2016

regresar a su país de origen comenzó como docente en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica.<sup>52</sup>

Javier Valerio nació el 30 de marzo de 1969,<sup>53</sup> tiene ya una importante trayectoria artística, ha ofrecido conciertos alrededor del mundo como solista y como miembro de distintos ensambles, destacando el cuarteto de saxofones de Florida y su actual ensamble de renombre internacional “Sonsax” (Javier Valerio, fundador del ensamble, saxofón soprano y alto, Harold Guillén, saxofón alto, Arturo Castro, saxofón tenor, Pablo Sandí, saxofón Barítono y Manrique Méndez, percusión), además de impartir clínicas y clases magistrales en distintos países.<sup>54</sup>

Obtuvo el grado de Maestría en Estudios de Jazz en la Universidad Internacional de Florida, Miami, y el grado de Doctorado en la Universidad de Kansas. Actualmente es un distinguido profesor en la Universidad de Costa Rica,<sup>55</sup> además de ser un ferviente impulsor de la cultura del saxofón, y de la creación y difusión de repertorio latinoamericano, mediante su trabajo como director del coro de saxofones de la Universidad de Costa Rica y fundador y presidente del ALASAX.

## **Allen Torres**

Allen Torres es un compositor y trombonista costarricense, nacido el 25 de marzo de 1955 en San José, Costa Rica.<sup>56</sup>

Su vocación por la música se manifestó de manera contundente cuando comenzó a tocar una flauta de cañuela en el Liceo Monseñor Odio, ahí la profesora de música

---

<sup>52</sup> N/A, *Biografía*, en Facebook, disponible:

[https://www.facebook.com/pg/javier.valerio/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/javier.valerio/about/?ref=page_internal) (Enero 24, 2017)

<sup>53</sup> Ídem

<sup>54</sup> Ídem

<sup>55</sup> Ídem.

<sup>56</sup> Acevedo, J. (N/A). *New Grove Dictionary*. N/A: N/A.

Marielos Volio le recomendó matricularse en el Conservatorio de Castella, donde ingresó en 1968.<sup>57</sup>

En cuanto a sus estudios profesionales, Torres se graduó en el Conservatorio de Castella, estudió trombón con Ángel Salvatierra, y entre los años 1982 y 1986 estudió composición en la Escuela de Artes Musicales en la Universidad de Costa Rica<sup>58</sup> bajo la tutela de Flores Zeller y Benjamín Gutiérrez, además de tomar clases magistrales con Atehortua, Ginastera y Paul Winter.

Sus trabajos como músico profesional han sido bastos y variados. Fue pianista acompañante y profesor de solfeo y armonía en el Conservatorio de Castella, donde simultáneamente era orquestador de la banda y de los espectáculos de teatro con música. Fue así como se puso en contacto con otras formas artísticas, dándole la oportunidad de componer numerosas piezas de teatro y danza, de las cuales destacan: el musical “El Delfin del Corobicí” y el ballet “Yaga y el hombrecillo de la flauta” (1996), y fue por este último que el periódico *La Nación* y su suplemento *Áncora* le concedieron el premio en música de ese año. También ha participado como arreglista y director de orquesta en las etapas eliminatorias de diversos festivales de la Canción. Ha sido integrante de diversos ensambles musicales, que van desde grabar un disco con la Orquesta Nacional y la Orquesta de Ópera, hasta ser integrante de un grupo de jazz-rock, pasando por ensambles de música andina, latina, caney, entre otros.

Entre sus reconocimientos, además del premio mencionado anteriormente, se encuentran: un premio especial por la Composición del Scherzo para Banda en el año de 1987 en un concurso de Composición para banda en Le Havre, Francia, ha sido invitado por la unión de compositores de la Unión Soviética para asistir al festival de música de Leningrado en 1988, un premio por su obra Tres acuarelas

---

<sup>57</sup> Ídem

<sup>58</sup> N/A, en Compositores Costarricenses, disponible: <http://www.Spcopete.weebly.com/compositores.html> (Mayo 18, 2016)

concedido por la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica en 1992 y en 1994 fue participante en el Sexto Foro de Compositores del Caribe en San José, donde presentó sus Variaciones sobre Una cimarrona para quinteto de metales.

Actualmente es integrante del Mariachi Colonial, donde toca la viola y hace los arreglos, subrayando que no ha dejado la composición, pues tan sólo en el 2003 escribió el Concertino para Viola en Fa menor, en el 2005 el Concerto Grosso para mariachi y orquesta y en el 2011 el Concertino para saxofón alto y orquesta, entre otras obras.

Allen Torres cuenta con un extenso catálogo de obras, por lo cual haré mención sólo de sus obras para saxofón:

- Puente sobre el río Tempisque, para saxofón tenor y piano
- Canción para Sax Alto, para saxofón alto y piano
- Romanza I, para saxofón tenor y piano
- Concertino en Sol Menor, para saxofón alto y piano

Respecto a estas obras, sólo la “Canción para Sax Alto” fue compuesta desde un principio pensando en que fuera para saxofón alto, las demás son transcripciones o arreglos hechos por el propio compositor, “Puente sobre el río Tempisque” es para instrumento solista y piano, “Romanza I” para piano sólo y el “Concertino en Sol Menor” para viola y piano.<sup>59</sup>

### **Concertino en Sol Menor para saxofón alto y piano**

El Concertino en Sol Menor es un concierto corto para saxofón alto y piano.

---

<sup>59</sup> Abril 13, 2016, información dada por el compositor, mediante entrevista, vía correo electrónico.

La obra fue compuesta en el año 2011 y la estrenó ese mismo año el saxofonista Javier Valerio en la ciudad de Kansas, Estados Unidos.<sup>60</sup>

El compositor relata que escribió el Concertino originalmente para viola para él mismo interpretarlo como solista, pero cuando el saxofonista Javier Valerio le mencionó que necesitaba una obra para saxofón, Torres transcribió el concertino.

El título “Concertino en Sol Menor” no indica nada más allá del propio significado de las palabras, sin embargo, la música da mucho más de qué hablar.

El primer movimiento “Moderato”, conserva la estética del clasicismo, al estilo de algunos compositores europeos, y posee la estructura del concierto clásico tradicional en forma sonata.

El segundo movimiento “Andante”, es también de corte clásico, expone un movimiento lento compuesto por dos partes contrastantes, y lo hace en ciertos fragmentos a manera de cantinela.

El tercer movimiento “Animato”, rompe con el esquema que se había estado presentando, y cambia la estética de música clásica europea, por la de música tradicional costarricense, presentando temas basados en estilos como el tambito, la parrandera o la habanera. Es en este movimiento donde aparece la cadencia, misma que mantiene esta estética, y que cabe señalar, no fue escrita a la par con el concertino; sino hasta el 2014 cuando Torres la compuso y agregó.<sup>61</sup>

El acompañamiento de este concertino, en un principio era sólo para piano, pero tiempo después de que fue compuesta la cadencia, el compositor también hizo la

---

<sup>60</sup> Ídem.

<sup>61</sup> Abril 13, 2016, información dada por el compositor, mediante entrevista, vía correo electrónico.

instrumentación para una orquesta reducida,<sup>62</sup> quedando así las dos versiones, una para saxofón alto y piano, y otra para saxofón alto y orquesta.

## Análisis estructural

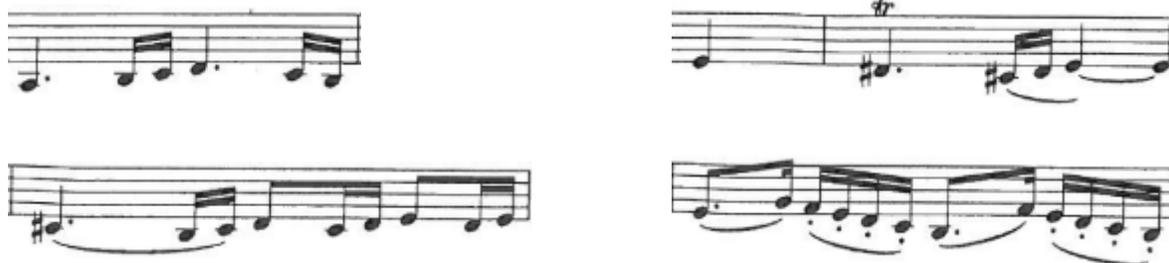
### Moderato

El Concertino en Sol menor tiene la estructura tradicional de un concierto, está compuesto por tres movimientos en el siguiente orden: rápido, lento y rápido que contiene la cadencia. El primer movimiento “Allegro” tiene una estructura que conserva la tradicional forma sonata, organizada como se explica a continuación:

Exposición	Desarrollo	Coda
Tema A: del compás 1 al 38 Tema B: del compás 39 al 58	Del compás 59 al 122	Del compás 123 al 145

### Exposición

Del compás 1 al 17, se expone el Tema A completo interpretado por el saxofón, mientras el piano hace el acompañamiento. Las características del tema son: de carácter enérgico, tético, cantábile, el uso de trinos y de los siguientes motivos:



<sup>62</sup> Agosto 3, 2016, información dada por el compositor, mediante entrevista, vía correo electrónico.

Del compás 18 al 38, se presenta un desarrollo del Tema A. Este desarrollo se divide en dos frases, la primera comienza con la melodía del compás 1 a la octava, y en el siguiente compás cambia a una serie de progresiones, concluyendo con un arpeggio de carácter agresivo que hará un contraste con la siguiente frase:



La segunda frase comienza en el compás 23, en ésta se desarrollan los motivos distintivos del tema A, se mantiene el carácter, pero ahora será más legato.

En el compás 35 se presenta una serie de progresiones que conducen a una escala:



Esta última escala servirá de conexión para el Tema B y hacer el cambio de tono.

En el compás 39 se presenta el Tema B, cambiando de tono al quinto grado mayor; éste se divide en dos partes, la primera es más dulce y con notas largas, y la segunda un poco más energética y con notas más cortas.

Las características generales del tema son: de carácter lírico, tético, cantábile, legato y el uso de los siguientes motivos:



Otro aspecto sobresaliente, es la melodía del piano en la anacrusa al compás 47, la cual funge como nexo entre las dos partes del tema:



La Exposición y Tema B finalizan con una serie de motivos en el compás 57, que dan pie al desarrollo, ya que no son de carácter conclusivo:



### **Desarrollo**

El desarrollo es la parte más larga de este movimiento y se divide en varias secciones, a lo largo de toda esta parte se presentan motivos de ambos temas y sus variaciones, resaltando que el Tema B ya no se encuentra en la tonalidad original.

En la primera sección regresa a la tonalidad inicial, comienza en el compás 59 presentando los dos primeros compases del Tema A, para después darle continuidad con una serie de progresiones en dieciseisavos:

Compás 59



Esta sección se caracteriza por el uso de síncopas y de los motivos de ambos temas:



Del compás 72 al 81 se presenta la siguiente sección que consta básicamente de arpeggios en dieciseisavos:

Compás 72



En los compases 82 y 83 se expone una frase con un ritmo nuevo, ésta tiene la función de hacer un preámbulo antes de la próxima sección:

Compás 82



Esta sección comienza con una pequeña variación del Tema A, que conduce a un cambio de color y de carácter para abordar el desarrollo del Tema B:



Las siguientes variaciones del Tema B se presentan mediante una temática de pregunta y respuesta con el piano, como se expone en el siguiente ejemplo:

*Piano*

Musical notation for Piano and Saxophone. The Piano part is written on three staves (treble, middle, and bass clefs) and features complex chordal textures and melodic lines. The Saxophone part is on a single staff below, mirroring the melodic motifs of the piano. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

*Saxofón*

En la anacrusa al compás 101 se termina esta temática y se expone en el saxofón uno de los motivos representativos del Tema B durante varias ocasiones:





Compás 116

### Coda

La coda comienza en el compás 123, con una repetición literal de la variación del Tema A que se presentó del compás 22 al 31:

Compás 123

A partir del 133, la repetición de esta variación continúa, pero ahora con una variación armónica, aunque el ritmo sigue siendo el mismo:

Compás 133

Musical score for Compás 133. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves contain accompaniment with chords and rhythmic patterns.

Para concluir el movimiento, se presentan en el saxofón una serie de tresillos compuestos por arpeggios y una segunda menor, de la siguiente manera:

Musical score showing a series of triplets. The top staff features a melodic line with triplets of eighth notes. The bottom staff features a bass line with triplets of eighth notes.

Finalmente se conduce a la tónica, la cual se reitera con la octava:

Musical score showing the final cadence. The top staff features a melodic line with a final cadence. The bottom staff features a bass line with a final cadence.

## Andante

El movimiento lento, como también se menciona anteriormente, tiene dos partes contrastantes, la primera está compuesta por un tema lírico y cantáble, y la segunda es más rítmica, aunque no pierde por completo el carácter de movimiento lento. Esta última a su vez se divide en tres pequeños fragmentos que expresan ideas musicales distintas entre sí:

Sección 1	Sección 2	Sección 1'	Coda
Del compás 1 al 38	Motivo 1: del compás 39 al 54 Motivo 2: del compás 55 al 96 Motivo 3: del compás 97 al 102	Del compás 103 al 134	Del compás 135 al 178

### Sección 1

La sección 1 consta de una melodía en 3/4, que como se mencionó anteriormente, está formada por un tema lírico y cantáble, esta melodía también es de carácter anacrúsico y la expone por primera vez el saxofón en el compás 6 después de una pequeña introducción del piano:

The image shows a musical score for Section 1, consisting of two staves: Saxofón (Saxophone) and Piano. The Saxophone staff is labeled "Melodía" and shows a melodic line starting with a rest in the first measure, followed by a series of notes with slurs. The Piano staff shows a rhythmic accompaniment with chords and single notes, starting with a piano dynamic marking "P". The time signature is 3/4.

Después la presenta el piano en la anacrusa al compás 23:

*Compás 23*

*Saxofón*

*Piano*

*Melodía*

*mf*

La melodía del piano concluye en el compás 34 con la repetición de un motivo rítmico nuevo, que conducirá hacia el final de la sección 1:

*Compás 34*

*Piano*

## Sección 2

Esta segunda sección es contrastante con la primera, el carácter cambia y se vuelve más rítmico con intervalos más abiertos. Y el primer motivo consta de dos diferentes series de progresiones:

*Progresión 1*

Saxofón 

Piano 

*Progresión 2*

Saxofón 

Piano 

En el compás 55 comienza el motivo 2, éste contrasta del primero porque la célula rítmica cambia de octavos a tresillos, donde el saxofón expone una pequeña melodía hasta el compás 66:

*Compás 55*

Saxofón 

Piano 

Posteriormente, en el compás 69 el saxofón expone una segunda melodía, esta vez en octavos, aunque el piano continúa con los tresillos:

*Compás 69*

*Saxofón*

*Piano*

y el piano la repite en el compás 75:

*Compás 75*

*Saxofón*

*Melodía*

*Piano*

Después se expone nuevamente la melodía del compás 55:

*Compás 82*

*Saxofón*

*Piano*

Finalmente el piano presenta una pequeña melodía a base de octavos en el compás 88, que fungirá de preámbulo hacia el tercer motivo:

Compás 88

Saxofón

Melodía

Piano

El último motivo es básicamente un puente entre la sección 1 y la sección 2, hay un cambio de tonalidad y se compone de una serie de terceras en octavos; expuestas primero en el saxofón y después en el piano:

Saxofón

Piano

### Sección 1'

En esta re exposición de la sección 1, la presentación de la melodía se invierte, siendo el piano el primero que la presenta, y en la anacrusa al compás 120 pasa al saxofón:

Saxofón

Melodía

Piano

Compás 120

Saxofón

Piano

### Coda

La coda inicia a cargo del saxofón con una variación de la melodía anterior, misma que irá haciendo motivos rítmicos cada vez más pequeños, dando la sensación de un acelerando:

Compás 135

Saxofón

Piano

Esta melodía se extiende hasta el compás 162, aumentando la densidad contrapuntística y sonora junto con el piano, para concluir con el saxofón haciendo una nota larga en el registro agudo:

Musical score for Saxophone and Piano, measures 160-162. The Saxophone part (top staff) features a melodic line with notes marked with sharps and naturals, ending with a long note in the high register. The Piano part (bottom staves) consists of two staves with a complex, dense accompaniment of eighth and sixteenth notes.

Para conducir al final, el saxofón hace un cambio de carácter con un motivo rítmico, cuyo fin es emular el pizzicato un instrumento de cuerda:

Musical score for Saxophone and Piano, measures 166-168. The Saxophone part (top staff) shows a rhythmic motif with notes marked with slurs and accents, intended to emulate pizzicato. The Piano part (bottom staves) features a long, sustained note in the left hand and a more active right hand.

Después lo cambia por otro motivo rítmico-melódico que aumenta la tensión armónica:

Compás 171

Saxofón

Piano

Para resolver al quinto grado en el compás 174 y terminar en la tónica en el 178:

Compás 174

Saxofón

Piano

### Animato

El último movimiento está compuesto a manera de Rondó, a lo largo de la obra se exponen distintos temas característicos de Costa Rica expuestos de la siguiente manera:

Parrandera	Habanera	Parrandera	Vals
Del compás 1 al 64	Del compás 65 al 94	Del compás 95 al 126	Del compás 127 al 142

Parrandera	Tambito	Cadencia	Parrandera
Del compás 143 al 189	Del compás 190 al 205	Tiene una duración de 39 compases	Del compás 206 al 265

### Parrandera

La parrandera es un ritmo tradicional costarricense escrito en un compás de 6/8 con una organización semejante a la hemiola. Este ritmo aparece continuamente en el movimiento, y es presentado por el piano desde el compás 1.

El piano inicia con una introducción del compás 1 al 25, la cual dará una muestra del material con el que estará formado el tema principal. En esta introducción la hemiola se alterna cada compás, con excepción del compás 5 al 9, en los cuales se mantiene un mismo ritmo:



Una vez expuesta la introducción, el saxofón inicia su ejecución en el compás 26 para hacer el tema principal de los compases 26 al 33:

Compás 26

Saxofón

Piano

En el resto de la presentación de la parrandera el saxofón hace variaciones sobre este tema, usando como recurso principal acordes y grados conjuntos. La hemiola ya no se alterna cada compás, pero permanece constante o en ocasiones se mantiene.

Finalmente, en el compás 64 el saxofón conduce a un cambio de tonalidad para resolver en el siguiente ritmo.

## Habanera

La habanera es un ritmo popular originado en Cuba, aunque también es conocido en otros países de Latinoamérica incluyendo España y Francia, se caracteriza por escribirse en 2/4 y con un ostinato rítmico-melódico en el bajo.

Este ritmo comienza en el compás 65, el ostinato lo lleva la mano izquierda del piano mientras que el saxofón hace una variación del Tema A del primer movimiento del concierto:

Compás 65

Saxofón

Piano

Ritmo de Habanera

Esta variación del Tema A en forma de habanera continúa durante toda la exposición de este ritmo, para finalmente en el compás 94, hacer un cambio en el ostinato para ir nuevamente a la parrandera:

Compás 94

Saxofón

Piano

### **Parrandera**

Esta presentación comienza con una pequeña re exposición del tema principal de la parrandera anterior, y posteriormente comienza con otras variaciones, destacando que en éstas se alterna la melodía con el piano en repetidas ocasiones y ocupa recursos musicales diferentes, como el uso de apoyaturas y trinos:

Finalmente en el compás 126 hay un cambio de compás a 3/4, mismo que fungirá como anacrusa del siguiente ritmo:

## Vals

Si bien el vals es un ritmo originario de Europa, también es un ritmo que los latinoamericanos han adaptado a su cultura musical tomándolo como propio. Éste se caracteriza principalmente por estar en compás de 3/4, a un tempo aproximado de 120 el cuarto.

El tema del vals comienza desde la anacrusa al compás 127, hay un cambio de tonalidad y es el saxofón quien se encarga de llevar la melodía:

*Compás 127*

*Saxofón*

*Piano*

La melodía la interpreta el saxofón, ésta es de carácter legato, lírico y cantáble, y en la anacrusa al 145, la melodía pasa al piano, mientras el saxofón hace motivos rítmicos que irán haciendo el cambio a la parrandera:

*Compás 145*

*Saxofón*

*Melodía*

*Piano*

Finalmente en los compases 157 y 158 se prepara el cambio de tonalidad para regresar a la parrandera, así como el cambio de ritmo en el bajo:

Compás 157

Saxofón

Piano

Ritmo de parrandera

Detailed description: This musical score shows measures 157 to 160. The saxophone part is marked with a whole rest. The piano part consists of two staves. The upper staff contains chords and some melodic fragments. The lower staff contains a rhythmic accompaniment. Measures 158 and 159 in the lower staff are circled in red and have the number '13' written below them, indicating a specific rhythmic pattern. The label 'Ritmo de parrandera' is placed below the lower staff.

### Parrandera

En esta exposición de la parrandera la melodía comienza con el piano, y después la va alternando con el saxofón:

Saxofón

Piano

Detailed description: This musical score shows measures 182 to 185. The saxophone part begins with a melodic line in measure 182. The piano part consists of two staves with chords and a rhythmic accompaniment. The saxophone part continues with a melodic line through measure 185.

En el 182 se presenta la melodía completa en el saxofón, antes de la exposición del ritmo siguiente:

*Compás 182*

Saxofón

Piano

### Tambito

El tambito es un ritmo tradicional costarricense, por lo regular se escribe en compás de 6/8 y a diferencia de la parrandera, éste casi no hace uso de la hemiola, ya que su célula rítmica son los octavos agrupadas en tres. El tambito comienza en el compás 190 y es el saxofón quien lleva la melodía:

*Compás 190*

Saxofón

*Meno mosso*

Piano

Una vez expuesta la melodía en el saxofón, se presenta de nuevo en el piano, de la anacrusa al compás 199 hasta el 205 donde termina esta exposición:

*Compás 199*

*Saxofón*

*Piano*

**Cadencia**

La cadencia del saxofón comienza al terminar el compás 205, una vez que el piano expuso su melodía. Esta sección se podría considerar parte del tambito, ya que está en compás de 6/8 y se mantiene la misma célula rítmica de octavos. Está compuesta básicamente por arpeggios a ritmo constante de dieciseisavos, con excepción del 5to compás donde se presenta una escala en treintaidosavos:

*Motivo rítmico-melódico general de la cadencia*

*5to Compás*

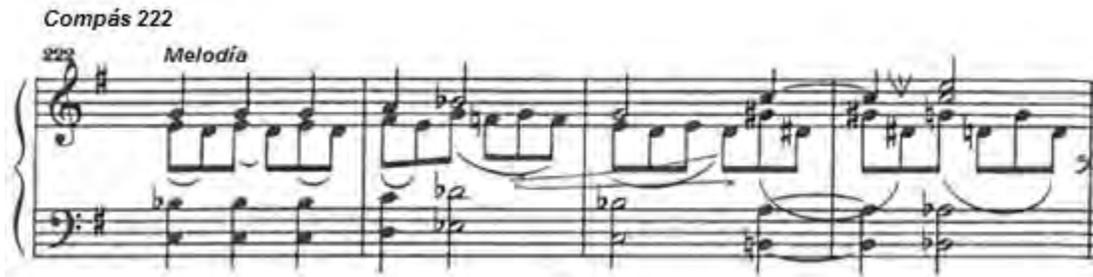
**Parrandera**

Para concluir el concierto, se expone por última vez el ritmo de parrandera en el compás 206, misma que fungirá como coda, en la cual se destaca la presentación de una nueva variación de la melodía en el saxofón, con ritmo a base de cuartos y apoyaturas:

Compás 214



En el compás 222 el piano muestra una variación de la melodía similar:



Después se presenta en el saxofón una serie de progresiones basadas en un motivo rítmico-melódico del tema principal:



Para llegar al final, se presentan nuevamente en el saxofón varias secuencias de arpeggios en octavas, que resuelven a la tónica con una escala en el compás 263, seguida de un arpeggio y en los últimos dos compases, reiterando la tónica con tres notas largas:



## **Recomendaciones de estudio**

La dificultad para abordar el Concertino en Sol Menor radica básicamente en el uso de Armónicos y de hemiolas, lo demás son problemas técnicos y de interpretación que se resuelven con la práctica diaria.

Para el caso de los Armónicos, en un capítulo siguiente hago referencia al estudio de éstos y la manera de abordarlos, en este caso resuelven del mismo modo.

Las hemiolas son un cambio en la acentuación convencional del compás, este es un ritmo muy común dentro de la música latinoamericana, y en el tercer movimiento aparecen continuamente. La manera de solucionar este problema es comprendiendo el ritmo de tres contra dos por separado, y una vez comprendido comenzar a leer la partitura; para facilitar este proceso recomiendo escuchar música con esta característica, como son los sones o las chilenas.

## **Capítulo IV**

### **Estudio Tongolele para saxofón alto y maracas de Gabriela Ortiz**

#### **La enseñanza formal del saxofón clásico en México**

Uno de los primeros intérpretes del saxofón clásico en México fue el clarinetista y saxofonista Abel Pérez Pitón, llevó éste instrumento a las salas de concierto con algunas de las obras clásicas más sobresalientes, además de ser el creador del Cuarteto de Saxofones de México (Abel Pérez Pitón, saxofón soprano y director, Ignacio Pérez, saxofón alto, Enrique Juárez, saxofón Tenor y Alejandro Amaya, saxofón barítono), primero en su género en este país y con algunas obras dedicadas a ellos, como Portales de Madrugada de Arturo Márquez.

Otros precursores del saxofón clásico en México fueron el cuarteto de saxofones Anacrúsax, conformado en un principio por David González saxofón barítono, Omar López saxofón tenor, Octavio Yñigo saxofón alto, Samuel García saxofón alto primero y saxofón soprano, siendo estos dos últimos, parte de la primera generación de saxofonistas titulados en el país, ambos graduados de la entonces Escuela Nacional de Música de la UNAM (ENM).

Por otra parte, los primeros docentes de saxofón en la Escuela Nacional de Música fueron Humberto Quezada, clarinetista y saxofonista; se retiró de la ENM a mediados de la década de 1990, Francisco José Arriaga Álvarez “Remi”, flautista y saxofonista que se unió a la ENM desde 1991 a la fecha y Baltazar Cano, flautista y saxofonista e igualmente retirado a mediados de la década de 1990, sin embargo, a pesar de su gran técnica, musicalidad y experiencia, no contaban con formación en saxofón ni en la técnica francesa. No fue hasta 1997 que la enseñanza formal del saxofón clásico llegó a la ENM con la cátedra del Maestro Roberto Benítez Alonso.

Benítez nació en Camagüey, Cuba, el 11 de marzo de 1961 y es actualmente un destacado saxofonista, acreedor de numerosos reconocimientos, entre los cuales se encuentra el Premio Universidad Nacional en el Área de Docencia en Artes, UNAM 2015. Su participación en el desarrollo de la cultura del saxofón es de gran importancia, ya que a lo largo de su carrera artística ha impartido conciertos por América y Europa, es miembro del comité directivo ALASAX, cuenta con una amplia trayectoria en la docencia y es creador y coordinador del Encuentro Universitario Internacional de Saxofón.

Roberto Benítez es alumno graduado del Instituto Superior de Arte de La Habana, donde fue alumno del ya mencionado, Miguel Ángel Villafruela.

Al mudarse a México la primera escuela en donde impartió clases fue la Escuela de Música del Estado de Tlaxcala de 1996 a 1998 y posteriormente ENM de la UNAM de 1997 hasta la fecha. Desde su llegada ha hecho numerosas aportaciones a la cultura del saxofón, como las 15 ediciones del “Encuentro Universitario Internacional de Saxofón”, diversas obras dedicadas a su persona, la autoría de dos libros para Saxofón: Guía Metodológica (2003) y Escalas cromáticas para el estudio del saxofón (2006) en coautoría con el Lic. José Luis Romero Alarcón. Además de graduar a decenas de estudiantes en la actual Facultad de Música de la UNAM (FaM), siendo la primera generación de saxofonistas titulados Julio Cesar Díaz Flores 2002, José Luis Romero Alarcón 2002, Dael Alonso 2003, Octavio Velázquez Yñigo 2003 y Samuel García Sánchez 2003.

Dentro del trabajo de Roberto Benítez en la FaM, podemos numerar a 9 titulados de licenciatura, 4 titulados de maestría, 4 docentes de cátedra, y como se mencionó anteriormente, 15 ediciones del Encuentro Universitario Internacional de Saxofón, en el que se llevan a cabo el Concurso Nacional Marcel Mule, el Concurso Panamericano Clásico, el Concurso Panamericano de Jazz, el Concurso Nacional Infantil y en su última edición, el Concurso Nacional de Cuartetos. Estos encuentros también han contado con la presencia de algunos saxofonistas internacionales y de

renombre mundial, como son Claude Delangle, Miguel Villafruela, Javier Valerio, Preston Duncan, Henk van Twiler, entre otros, quienes se han encargado de dar conciertos y clases magistrales.

Actualmente, México cuenta con al menos 10 escuelas de música profesional donde se imparte saxofón, 3 en la capital y otras en el interior de la República, destacando Puebla, Zacatecas, Monterrey y Jalapa, en las que también se han efectuado Encuentros o Festivales de Saxofón.

Asimismo, Omar López saxofonista exalumno de Benítez, emprendió la labor de crear un catálogo de música mexicana para saxofón, el cual ha crecido exponencialmente desde su creación, y contiene gran parte del repertorio desde 1938 hasta la fecha.

## **Gabriela Ortiz**

Gabriela Ortiz Torres, compositora mexicana, nació el 20 de diciembre de 1964 en la Ciudad de México.<sup>63</sup>

Inició sus estudios profesionales en composición en el Conservatorio Nacional de Música con Mario Lavista y en la Universidad Nacional Autónoma de México con Federico Ibarra. Posteriormente, en 1990, con la ayuda de la beca que le otorgó el Consejo Británico, se trasladó a Londres para realizar sus estudios de posgrado con Robert Saxton en The Guildhall School of Music and Drama. Y en 1992, la UNAM le concedió una beca para completar sus estudios de doctorado en música electroacústica con Simon Emmerson en la City University, en Londres.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Soto, E. (1998). *Diccionario de Compositores Mexicanos de Música de Concierto*. México: Fondo de Cultura Económica, p.161

<sup>64</sup> N/A, *Gabriela Ortiz* en UNAM, disponible: [http://www.posgrado.unam.mx/musica/div/docentes/personal\\_docente/ortisTorres.html](http://www.posgrado.unam.mx/musica/div/docentes/personal_docente/ortisTorres.html) (Mayo 18, 2016)

Las composiciones de Gabriela Ortiz cuentan con una gran originalidad y estética personal, en ellas se combinan la música académica con otros estilos, tales como el jazz, el folklore y la música popular, y es gracias a la distintiva esencia de sus obras y el arduo trabajo, que ha sido acreedora de diversos premios y reconocimientos, como son: 1er lugar en el concurso de composición “Alicia Urreta” (1988), entrega de la Medalla Mozart; reconocimiento que otorga la Embajada de Austria junto con la Fundación Cultural Domecq (1997), reconocimiento de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música (1998), 1er lugar en el concurso nacional “Silvestre Revueltas” Música Nueva Fin de Milenio (2000), John Simon Guggenheim Memorial Foundation fellowship (2004), Distinción Universidad Nacional (2004) y el premio de Las Lunas del Auditorio al mejor espectáculo de música clásica por su ópera “Únicamente la Verdad” (2010). Sin mencionar que es la primera mexicana en su especialidad en recibir invitación para la residencia artística en Civitella Italia (Civitella Ranieri Foundation).<sup>65</sup>

También ha recibido diversos apoyos económicos, entre los cuales están: la beca de estímulo a Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, y otros por parte de la Ford Foundation, Inroads a Program of Arts International, The Multi-Arts Production Fund of the Rockefeller Foundation (1997) y US-México Fund for Culture (2000-2002).<sup>66</sup>

Dentro de su trabajo como compositora, Gabriela Ortiz ha recibido numerosos encargos por parte de diversos festivales, ensambles e instituciones internacionales, como la Orquesta Filarmónica de los Ángeles, el Festival Internacional Cervantino, BBC Scottish Symphony Orchestra, Malmo Symphony Orchestra, South West Chamber Music, OFUNAM, La Camerata, Orquesta Simón Bolívar, Kronos Quartet, Amadinda Percussion Quartet, Kronos Quartet, Percussion Claviers de Lyon, Cuarteto Latinoamericano, Kroumata y Onix. Además de

---

<sup>65</sup> N/A, *Biografía* en Gabriela Ortiz, disponible: <http://www.gabrielaortiz.com/spanish/index.htm> (Mayo 18, 2016)

<sup>66</sup> *Ibíd*

reconocidos solistas y directores de orquesta que también han solicitado de su labor, como Dawn Upshaw, Sarah Leonard, Esa-Pekka Salonen, Carlos Miguel Prieto, Zoltan Kocsis, Pierre Amoyal, Gisèle Ben Dor, David Alan Miller, Fillipo Latanzi, Steven Schick, Alejandro Escuer, y muchos otros.<sup>67</sup>

Ortiz cuenta con un extenso catálogo de obras, mismas que están editadas por Ediciones Mexicanas de Música, Arla Music, Schott Music y Boosey and Hawkes, difundidas en transmisiones de radio de diversos países, así como grabaciones en CD y DVD. Y es por ello que sólo haré mención de su catálogo de obras para saxofón:

1. Estudio Tongolele, para saxofón alto/tenor sólo, o con maracas
2. Ríos, para cinco percusionistas, flauta/pícolo, saxofón alto y cello
3. Alien Toy, para tres saxofones, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, percusión y batería
4. Mambo Ninón, para saxofón alto y piano
5. Altar de neón, ensamble de percusión y alientos, incluye saxofón

Actualmente, Gabriela Ortiz pertenece al Sistema Nacional de Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y es profesora de tiempo completo en la Facultad de Música de la UNAM.

## **Estudio Tongolele**

El Estudio Tongolele es una obra en forma de estudio para saxofón alto o tenor y maracas.

---

<sup>67</sup> N/A, *Biografía*, en Gabriela Ortiz, disponible: <http://www.gabrielaortiz.com/spanish/index.htm> (Mayo 18, 2016)

Esta obra se estrenó en Europa por Nicholas Prost en el año 2003, mismo año en el que fue compuesta.<sup>68</sup> El motivo que incentivó a la compositora a escribir este estudio fue gracias a que Nicholas Prost, mismo a quien va dedicada esta obra, le pidió personalmente a la compositora una pieza con características de la música latina y con una complejidad no mayor a las capacidades que tiene un estudiante de saxofón profesional, debido al interés de Prost en que sus alumnos de la universidad también la pudieran tocar.

La razón de su título “Estudio Tongolele” se debe en primer lugar, a que la pieza es propiamente un estudio, y éste se basa en células rítmicas que se van desarrollando; en el análisis del siguiente capítulo se explica esto a detalle. Y en segundo lugar, el estudio lleva el nombre de Tongolele debido a su inspiración en la bailarina vedette, Yolanda Montes, internacionalmente conocida como Tongolele.

Tongolele, fue una bailarina exótica y actriz estadounidense, quien se especializó en bailar música prioritariamente rítmica, como la latina, tahitiana o cubana, y se popularizó principalmente por su aparición en la llamada época del “cine de oro”, durante las décadas de los años 1940 y 1950.<sup>69</sup>

La inspiración del baile de Tongolele, provoca que el estudio cuente con un gran movimiento rítmico continuo, teniendo como objetivo simular a la propia bailarina en acción, imagen que es fácil de percibir al escuchar la obra.

Como información adicional, se puede mencionar que Gabriela Ortiz, cuenta con otras dos composiciones inspiradas en otras bailarinas del cine vedette o exóticas del mambo, las cuales son: Su Muy Key y Ninón Sevilla. Su primera obra con esta temática fue Su-Muy-Key, una composición para piano solo, la segunda fue el

---

<sup>68</sup> 14 de junio, 2016, información dada por la compositora, vía telefónica

<sup>69</sup>N/A. *Yolanda Montez*, en Wikipedia, disponible:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Yolanda\\_Montez\\_%C2%ABTongolele%C2%BB#Bibliograf.C3.ADa](https://es.wikipedia.org/wiki/Yolanda_Montez_%C2%ABTongolele%C2%BB#Bibliograf.C3.ADa) (Julio 4, 2016)

Estudio Tongolele y por último Mambo Ninón, para saxofón alto y piano. La compositora relata que las piezas no están relacionadas entre sí.

## Análisis estructural

Esta obra para saxofón alto y maracas posee sólo la línea melódica del saxofón, mientras las maracas realizan un acompañamiento rítmico, carece de un tema melódico, por lo cual, el análisis que se presenta a continuación es básicamente rítmico.

El estudio se puede dividir en tres grandes secciones con sus respectivas divisiones cada una, como se muestra en el siguiente cuadro:

Sección 1	Sección 2	Sección 3
Parte A: del compás 1 al 17 Parte B: de compás 18 al 27	Parte A: del compás 28 al 52 Parte B. del compás 53 al 62	Parte A: del compás 63 al 84 Parte B: del compás 85 al 93

### Sección 1

#### Parte A

La primera sección inicia con un ritmo muy parecido a una clave<sup>70</sup> cubana conocida como guaguancó,<sup>71</sup> y tomando como nota pedal el Fa; a este ritmo le llamaré X:



<sup>70</sup> Motivo rítmico repetitivo

<sup>71</sup> Ritmo tradicional cubano

Posteriormente, en la anacrusa al compás 4, la compositora comienza a hacer variaciones de X, colocando 3 dieciseisavos, en vez de una corchea con puntillo, al cual le llamaré X':



Las variaciones de ese ritmo continúan, sólo que esta vez, lo hace alargando X', insertando un compás entero de 2/4 con dieciseisavos, esto lo hace entre la anacrusa al compás 6 y el 7:



Entre la anacrusa al compás 8, aparece una x' incompleta, que después conduce a repetir todo el motivo anterior completo:



En la anacrusa al compás 10, hace la misma variación anterior de X', pero esta vez, comienza a cambiar su nota pedal a Mi y sigue con fragmentos y variaciones de X, dándole a la obra una sensación de continuidad y tensión:



Vuelve a su nota pedal inicial Fa en la anacrusa al compás 16, y lo hace nuevamente con una X' extendida, para así llegar al clímax de esta primera sección y final de la parte A, con un Re7 largo y conducido a un forte:



### Parte B

En la segunda parte, vuelve al motivo inicial de X, repitiéndolo dos veces continuas, como lo hace al inicio, pero ahora dentro del registro más agudo del saxofón y con una ligera variación melódica, pues en vez de hacer una 5ta disminuida hacia el final de X, hace una 2da mayor. Esto es entre los compases 18 y 20:



Y por último, de la anacrusa al compás 21 hasta el 27, retoma la idea de desarrollar X, fragmentándola, haciendo variaciones y extendiéndola; para terminar nuevamente con una nota larga en forte-piano y crescendo en el compás 27:



## Sección 2

### Parte A

La segunda sección se hace notar y marca su independencia por dos características principales, la primera es que al iniciar, en el compás 28, es el único fragmento en el que las maracas se quedan solas durante un compás entero, haciendo el esquema rítmico siguiente, mismo que mantendrá durante casi toda esta parte A, a excepción de algunas variaciones:



La segunda característica es que la base rítmica del guaguancó desaparece, cambiándola por una nueva célula rítmica de carácter tético, aunque igualmente sincopado; ésta será W:



El motivo de W aparece en los compases 29 y 30, para posteriormente ir evolucionando como se hizo con X, sólo que ahora, la evolución será de una manera más continua y sin repetir más de dos veces seguidas el mismo patrón rítmico idéntico.

En el compás 31 y 32, la variación de W se presenta de la siguiente manera, como se puede observar, el esquema original de W no se altera demasiado y ya que se vuelve a presentar más adelante, le llamaré W':



Los siguientes dos compases, hace otra variación de W, en la que igualmente, se respeta casi por completo su esquema original:



En los compases 35 y 36, W' hace su última aparición, para después continuar con las variaciones de W, donde ésta se presenta de manera diferente en cada compás, teniendo como factor común, la cabeza de W:



Variación 1, compás 37:



Variación 2, compás 38, en ésta las maracas y el saxofón hacen un unísono rítmico:



Variación 3, compás 39:



Variación 4, compás 40:



Variación 5, compás 41:



Variación 6, compás 43:



Variación 7, compás 44:



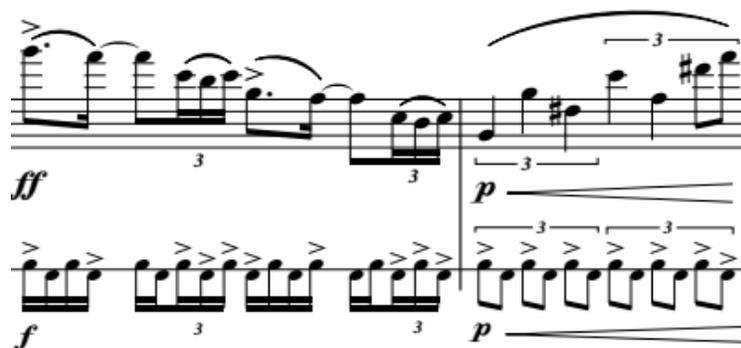
Variación 8, compás 45:



Variación 9, compás 46:



Variación 10, compás 49, aquí las maracas subdividen los tresillos de cuarto:



El final de esta parte A, está marcado por la aparición de un trino de 2ª aumentada sobre Fa en el compás 51, recurso que aparece por primera vez en esta obra, y que resuelve a un Fa de corchea con staccato seguido de una pequeña pausa:



## Parte B

La parte B comienza en la anacrusa al compás 53, donde aparece una nueva variación de X, a la que le llamaré X'':



En la anacrusa al compás 54, se presenta X'' de manera idéntica a la anterior, y posteriormente, comienzan de nuevo las variaciones, ahora sobre este esquema:

Variación 1, anacrusa al compás 55:



Variación 2, anacrusa al compás 56:



Variación 3, anacrusa al compás 57 y anacrusa al compás 58:



Variación 4, anacrusa al compás 59:



Variación 5, anacrusa al compás 60:



Esta parte B termina en el compás 61, y su final es igual al de la parte A, con un trino que resuelve a una corchea con staccato, igualmente de 2ª aumentada, pero sobre Eb, que resuelve a un Eb con staccato y también seguido de una pausa:



### Sección 3

#### Parte A

Esta última sección comienza en el compás 63, misma que se destaca por hacer un cambio de compás a uno que no se había presentado anteriormente, siendo este 11/16, sin embargo, mantiene la misma temática de comenzar con un motivo rítmico e ir variándolo conforme se desarrolla la pieza. En esta parte, a este motivo le llamaré Z:



Z aparece en los compases 63 y 64 de manera idéntica, y en los compases 65 y 66 con la misma estructura rítmica, aunque diferente disposición melódica:



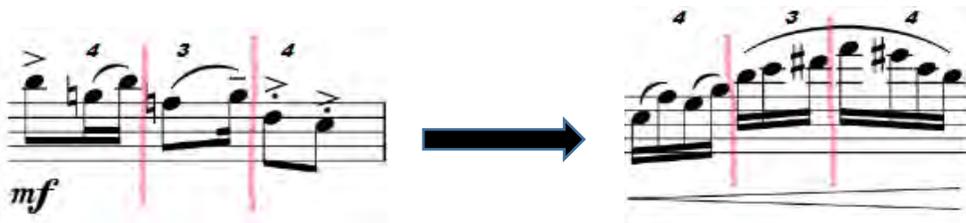
Posteriormente, en el compás 67 y 68 aparece una ligera variación de Z, la cual será Z':



En los compases 69 y 70 nuevamente aparece una variación de Z incrementando más dieciseisavos:



Z' vuelve a aparecer en los compases 71 y 72, aunque con otra disposición melódica. Seguido a esto, desde el compás 73 hasta el compás 78, se presenta una serie de dieciseisavos continuos, que en apariencia no resultan ser una variación de Z, pero cabe destacar que para una mejor interpretación y entendimiento de este fragmento, se debe mantener la misma acentuación que presentan Z y Z', siendo esto de la siguiente manera:



Esta acentuación cambia en el compás 79 y hasta el 81, invirtiendo el 4-3-4 por 3-4-4, aunque en el compás 81 hace una síncopa:



En el compás 82 se retoma la acentuación de 4-3-4, presentando una ligera variación de Z', posterior a esto, se presenta un resaltante motivo rítmico, ya que es la primera vez en esta sección 3, que aparecen sólo octavos y una corchea con puntillo, aunque con la misma agrupación de 4-3-4:



Para terminar esta parte A, en el compás 84 vuelve a la acentuación de 3-4-4, presentando el mismo patrón rítmico que en el compás 79, que funge como puente hacia la parte B:



## Parte B

Esta parte B comienza en el compás 85, y se diferencia de las anteriores por no estar separada de la parte anterior por una pausa. Cabe resaltar que más que una parte B, es una coda, aunque decidí darle ese nombre para continuar con la misma lógica de las dos secciones anteriores.

Ya que esta parte tiene una función de coda, vuelven a presentarse de manera momentánea algunos motivos que se presentaron al principio de la obra, en el compás 85 se muestra la cola de X, y en la anacrusa al compás 86 el mismo patrón rítmico de X', y después una variación más larga de la misma:



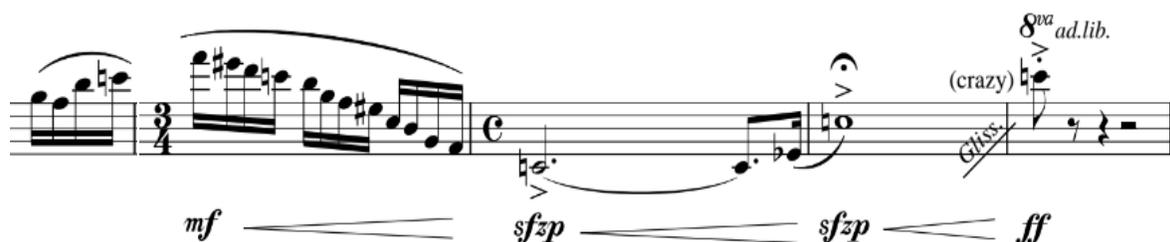
En la anacrusa al compás 88 hace una variación de X totalmente nueva, ya que la anacrusa deja de ser a contra tiempo, pero la cola mantiene el mismo patrón rítmico:



En el compás 89 se presenta el mismo patrón anterior, sin embargo se agrega un pequeño motivo que ayudará a darle continuidad a la obra para dirigirse hacia el final:



Para terminar, la obra vuelve a presentar la misma anacrusa anterior, pero ahora esta seguida de una escala descendente formada con dieciseisavos, que conducen hacia dos notas largas continuas (Do); una de ellas con su respectiva anacrusa, misma que se podría ver mejor como una apoyatura, y en seguida la nota final que será un Do6 o Do7 ad. lib., este Do, conducido por un Gliss:



## Recomendaciones de estudio

El Estudio Tongolele es una pieza de nivel intermedio, sin embargo, el intérprete debe dominar los siguientes aspectos:

- Ritmos
- Armónicos
- Dinámicas
- Articulaciones

Lo primero que se tiene que hacer al montar esta obra es analizar los ritmos, debido a que es una pieza construida básicamente por síncopas, es importante estar seguro de haber comprendido de forma correcta el ritmo, de manera que tanto los silencios como los sonidos de cada célula rítmica, se interpreten con la medida exacta que se encuentra escrita. Esto ayudará también a que el pulso de la pieza se mantenga lo más estable posible, ya que es muy común que este se pierda, y también a facilitar el ensamble con las maracas, cuando sea el caso.

En cuanto a los Armónicos, esta pieza no da la opción de hacerlos una octava abajo, además de que la disposición melódica impide hacerlo así, por lo tanto, es necesario practicarlos hasta que salgan de manera natural como sucede con el resto del registro. Para lograr esto, lo primero es realizar algunas series de armónicos<sup>72</sup> con

<sup>72</sup> Distintos sonidos resultantes de la digitación de una nota

la misma digitación, se comienza con la serie de Si bemol grave, haciendo la octava, la quinta y la doble octava.

Una vez que se logra hacer esta serie de armónicos, se está listo para hacer la serie de Si natural, el proceso va a ser exactamente el mismo sólo que esta vez, medio tono arriba en cada nota, cuando se logra esta serie, se puede ir medio tono arriba y así hasta que se desee.

Recomiendo los métodos Eugene Rousseau, Saxophone High Tones, y Pedro Iturralde, los Armónicos en el Saxofón, donde explica el estudio y posiciones de los Armónicos más a detalle.

Ya que se practicaron varias secuencias de armónicos, es momento de ir a los Armónicos del Estudio Tongolele, que son Sol y Sol#; en ambos casos existe más de una posición para lograrlos, mismas que se encuentran en los métodos antes mencionados. Lo ideal es hacer la digitación que mejor corresponda según las notas anteriores o posteriores a estos Armónicos, pero en caso de que no se puedan lograr con la posición ideal, lo mejor es trabajar con los recursos que se tienen.

Respecto a las dinámicas, éstas también son parte crucial dentro de la interpretación del Estudio, debido a que es una obra hecha por células rítmicas que se repiten constantemente, las dinámicas ayudan a darle variedad a la música, lo cual produce en el oyente un efecto de interés. De igual manera, estas dinámicas tienen un efecto de “eco” tal como lo menciona la compositora en las indicaciones de la partitura, hecho que hace aún más importante destacar las dinámicas.

Para practicar las diferentes dinámicas, se pueden producir series de sonidos filados a lo largo de todo el registro del saxofón, y así ubicar las posibilidades técnicas con las que se cuenta, para posteriormente incrementar la gama de volumen tanto en forte como en piano, de manera que al interpretar esta pieza, pueda haber una

diferencia notable entre pp, p, mp, mf, f, ff, etcétera. Hay métodos para principiantes que tratan esto a detalle, como el Rubank, el Klosé y el Universal.

La articulación también es un recurso interpretativo que le da carácter a la música, y en el caso de la música latina, es lo que le da singularidad. En el caso de esta obra, las articulaciones se basan principalmente en los acentos, y al igual que las dinámicas es importante hacer una diferencia notable entre las notas con acentos y las que no lo tienen.

Los acentos de la música latinoamericana suelen ser un poco más destacados que los de la música europea, y se pueden practicar en un principio por separado, haciendo un mayor esfuerzo con el diafragma, soltando un impulso de aire más rápido de lo usual.

Para incorporar los acentos a la pieza, en caso de que sea difícil, se puede tocar la pieza tal cual está escrita, pero produciendo sonido sólo en las notas con acentos, de esta forma se logrará diferenciar de manera clara las notas que tienen acentos de las que no, y posteriormente anexar el resto.

Otro detalle importante en la articulación son los staccatos, al igual que los acentos, en la música latina estos suelen ser más destacados que en la música europea, y se logran con un ataque más notable con la lengua; estos se pueden lograr sólo practicándolos por separado a lo largo de todo el registro y después se incorporan a la pieza sin gran complicación.

Para el final es importante mencionar que estas notas largas se deben de ejecutar de manera conclusiva, algo muy parecido a un gran final de orquesta, pues éstas son las que denotan conclusión en esta coda y así hasta llegar al do agudo, el cual dará el final definitivo. Este final tipo orquestal, se puede lograr interpretando tal cual

lo indica la partitura, esto es, con el sfz bien marcado, al igual que los reguladores<sup>73</sup> y el ff al final.

El Estudio Tongolele, en palabras de la compositora, es una pieza lúdica, por lo cual, es importante poder interpretarla de la manera más natural posible, sin dificultades técnicas, y así dar una impresión al público de que el intérprete se está divirtiendo al hacerlo.

---

<sup>73</sup> Indican la manera en cómo el volumen tiene que subir de intensidad

## Capítulo V

### Estrellita para saxofón alto y piano de Manuel María Ponce

#### Arr. de Tomoyuki Asakawa

#### Manuel María Ponce

Manuel María Ponce Cuéllar, pianista, pedagogo, compositor y crítico e investigador musical mexicano. Exponente fundamental del nacionalismo musical mexicano, nació en Fresnillo Zacatecas el 8 de diciembre de 1882, y murió en la Ciudad de México el 24 de abril de 1948.<sup>74</sup>

Sus estudios musicales comenzaron a temprana edad a cargo de su hermana Josefina, quien le enseñó a tocar el piano,<sup>75</sup> en el año de 1900 viajó a la Ciudad de México, donde tomó clases con el madrileño Vicente Mañas, para así ingresar al Conservatorio Nacional de Música (CNM) al año siguiente.<sup>76</sup> En 1904 hace su primer viaje a Italia, donde tomó clases de piano en Bolonia, Italia con Enrico Bossi, quien lo preparó para ingresar al Conservatorio Rossini, donde sus maestros fueron Cesare Dall'Ollio en composición, y Luigi Torchi en piano.<sup>77</sup> Para el año de 1906 viaja a Berlín, ahí prepara su examen de admisión a la carrera de piano en el conservatorio Stern con la ayuda de Edwin Kisoher, y una vez que ingresó, su maestro fue Martin Krause.<sup>78</sup> Por último, en lo que a su educación musical se refiere, en 1925 ingresa a la École Normale en París, donde tomó clases con Paul Dukas y Nadia Boulanger.<sup>79</sup>

---

<sup>74</sup> Orta, G. (1970). *100 Biografías en la Historia de la Música. México*: Olimpo, p. 265

<sup>75</sup> Hugo de Grial. (1965). *Músicos Mexicanos*. México: Diana, p. 129

<sup>76</sup> Múltiple. (2001). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. N/A: Sociedad General de Autores y Editores, p. 884

<sup>77</sup> Ídem, p. 884

<sup>78</sup> Ídem, p. 884

<sup>79</sup> Ídem, p. 885

En cuanto a su vida profesional, Ponce tuvo actividad en distintas áreas. Su labor como pedagogo fue muy relevante para este país, ya que en el año de 1908 ingresó en el CNM para impartir la cátedra de piano, donde formó a diversos pianistas, destacando el famoso compositor y pianista, Carlos Chávez.<sup>80</sup> Ahí mismo dio clases de historia, y en el año de 1934 fue director del plantel; cabe mencionar que las clases de Ponce en el CNM no fueron continuas, ya que estuvo fuera del país unos años. Ese mismo año, fundó la cátedra de folklore musical en la Facultad de Música de la UNAM, donde también fue consejero técnico, y años más tarde, en 1945, fue nombrado director, sólo que en ese entonces, la facultad cambió su nombre a Escuela Nacional de Música.<sup>81</sup>

En su desempeño como crítico e investigador musical, Ponce comenzó a escribir en periódicos y revistas durante su exilio en Cuba en 1917, y en su regreso a México, continuó con este servicio participando en periódicos como *El Heraldo Ilustrado*, *El Universal*, *El Mundo Ilustrado*, entre otros, también en las revistas *Cultura*, *Orientación Musical*, *Occidente* y *México Ilustrado*.<sup>82</sup> Pero tres de sus trabajos más importantes como crítico y etnomusicólogo, fueron su dirección en la *Gaceta Musical* durante su estadía en Europa, la creación de la *Revista Cultura Musical* en México y su libro póstumo, *Nuevos Escritos Musicales*, el cual es una recopilación de diversos artículos y ensayos de su autoría.<sup>83</sup>

Como compositor, la música de Ponce ha trascendido el tiempo y fronteras, cuenta con un extenso catálogo de obras, que van desde canciones mexicanas, que cambiaron la percepción de la música mexicana tradicional y dentro de las cuales se encuentra Estrellita, hasta formas más complejas como sonatas o conciertos. Pero los aspectos más importantes dentro de la música de Ponce, fueron su corriente estética, debido al impulso que tuvo para el nacionalismo mexicano, y sus

---

<sup>80</sup> Ídem, p. 885

<sup>81</sup> Orta, G. (1970). *100 Biografías en la Historia de la Música*. México: Olimpo, p. 266

<sup>82</sup> Múltiple. (2001). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. N/A: Sociedad General de Autores y Editores, p. 886

<sup>83</sup> Hugo de Grial. (1965). *Músicos Mexicanos*. México: Diana, p. 133

obras para guitarra, ya que marcaron un parteaguas en la historia de la música, y no sólo mexicana, sus composiciones elevaron este instrumento a la calidad de concertista con la ayuda de su amigo Andrés Segovia, reconocido por muchos como el mejor guitarrista de su época,<sup>84</sup> es así como su música es interpretada actualmente por todo el mundo.

Por todo lo anterior, Manuel M. Ponce es una figura importante para la historia de México y el mundo, en vida recibió numerosos reconocimientos, entre los cuales está el Premio Nacional de Artes y Ciencias en 1947, y al morir fue sepultado en la Rotonda de los Hombres Ilustres.<sup>85</sup>

## **Estrellita para saxofón alto y piano**

Estrellita es una obra en forma de canción mexicana, escrita originalmente para voz y piano por Manuel María Ponce.

No existe información exacta respecto a su creación, pero de acuerdo con varias fuentes, fue compuesta en el año de 1912, y según los autores del libro *Ponce genio de México, segundo tomo*, su primera interpretación pública fue en el año de 1914.

Esta canción no cuenta con una dedicatoria en específico, pero como relata el propio Ponce, Estrellita surgió en un momento de inspiración al hacer un viaje en tren hacia Aguascalientes; cuando miró las estrellas, pero sobre todo al observar una que destacaba entre todas,<sup>86</sup> le compuso esta canción.

A través de la ventanilla una brillante estrella parpadeaba y nos seguía. ¡¡Qué hermosa estrella!! –pensé-. El viaje continuó durante horas y cada vez que me asomaba a la ventanilla aparecía la estrellita saludándome y haciéndome señas; Estrellita de lejanos cielos..., que miras mi dolor, que sabes mi sufrir –pensé filosofando un poco-. Después, el recuerdo de un

---

<sup>84</sup> Ídem, p. 131

<sup>85</sup> Orta, G. (1970). *100 Biografías en la Historia de la Música. México*: Olimpo, p. 265

<sup>86</sup> López, A. (1971). *Manuel M. Ponce*. México: Ediciones Botas, p. 69

amor lejano me hizo pedirle: Baja y dime si me quiere un poco; porque yo no puedo sin su amor vivir<sup>87</sup>

La letra al igual que la música, es de su autoría,<sup>88</sup> y tiene la estructura de canción mexicana que él mismo estipuló en uno de sus escritos musicales, esto es en dos partes de ocho o dieciséis compases cada una, divididas al mismo tiempo en dos periodos con un ritornelo al final de la segunda parte, quedando de la siguiente manera:

Primera Parte A. B.

Segunda Parte C. B. (ritornelo)

#### Primera Parte

Estrellita del lejano cielo  
que miras mi dolor, que sabes mi sufrir

baja y dime si me quiere un poco  
porque yo no puedo sin su amor vivir

#### Segunda Parte

Tú eres estrella, mi faro de amor,  
tú sabes que pronto he de morir

baja y dime si me quiere un poco  
porque yo no puedo sin su amor vivir

---

<sup>87</sup> Díaz, E. & de Díaz, D. (1998). *Ponce Genio de México*: Ujed, p. 159

<sup>88</sup> López, A. (1971). *Manuel M. Ponce*. México: Ediciones Botas, p. 71

Esta obra en la actualidad es mundialmente reconocida, interpretada por diversos solistas a través del mundo y no sólo cantantes, ya que se han hecho arreglos para distintos instrumentos solistas, como son violín, guitarra, flauta, cello, oboe, trompeta, saxofón, y otros instrumentos melódicos, además de diferentes dotaciones que no son sólo para solista y piano, entre ellas están los arreglos para solista y orquesta, solista y banda, solista y big band, solista y cuarteto de jazz, cuarteto de flautas, cuarteto de cuerdas, entre otras.

De igual manera cabe destacar que estos arreglos también han cambiado el estilo musical, que van desde la versión original de Ponce que radica en lo clásico, hasta jazz latino.

## Análisis Estructural

Esta pieza es original para voz y piano, aunque el análisis siguiente está basado en un arreglo para saxofón alto y piano. A lo largo de éste haré comparaciones con la versión original y referencias a la letra de la melodía.

El siguiente recuadro muestra un esquema global de cómo se presentará la pieza:

I N T R O	Tema A	Estribillo	Tema A	Estribillo	Tema B	Estribillo	Tema B	Tema A	Estribillo
-----------------------	-----------	------------	-----------	------------	-----------	------------	-----------	-----------	------------

Este arreglo fue hecho en el 2001 por Tomoyuki Asakawa, compositor japonés. La obra comienza con una introducción que no se presenta en la versión original, la cual va desde el primer compás hasta la anacrusa al número uno. Esta introducción está en La mayor para el saxofón o en Do mayor para el piano, la línea melódica

del saxofón está escrita como una improvisación, pues no presenta un tema en específico, aunque contiene ciertos motivos, como el siguiente movimiento melódico y el tresillo, que hacen una evocación al estribillo:



En la anacrusa al número uno, se presenta lo que será el tema A, o como también se le podría llamar, la primera estrofa. Esta primera estrofa coincide con la siguiente parte del poema en el que está basado la obra original:

Estrellita del lejano cielo,  
que miras mi dolor,  
que sabes mi sufrir...

La melodía no es muy distinta de la original, aunque tiene algunas variaciones para darle más movimiento melódico. La tonalidad cambia a Re mayor para el saxofón y Fa mayor para el piano, y es la siguiente:



Este tema es anacrúsico y de carácter lírico y cantáble. Las frases melódicas coinciden con las del poema anteriormente mencionado, por lo que el fraseo debe estar sujeto al texto para una mejor interpretación:



Seguido al Tema A, se encuentra por primera vez lo que será el estribillo, que coincide con la siguiente parte del poema:

Baja y dime si me quiere un poco  
 porque yo no puedo sin su amor vivir.

La melodía del estribillo tampoco varía mucho de la versión original, al igual que en el tema A, tiene algunas variaciones para darle más movimiento melódico. El estribillo también es anacrúsico y con el mismo carácter; se mantiene la misma idea de interpretación:



Posteriormente, del número dos al número tres, el tema A y el estribillo se presentan de la misma manera, aunque con una ligera variación melódica y armónica; estas variaciones servirán para darle más movimiento a la melodía:

2 *mf* Estrellita del lejano cielo que miras mi dolor que sabes mi sufrir baja y dime si me

quiere un poco porque yo no puedo sin su amor vivir *p*

Después de esta presentación del tema A y estribillo, se encuentra por primera vez el tema B o segunda estrofa, que coincide con la siguiente parte del poema

Tú eres estrella, mi faro de amor  
tú sabes que pronto he de morir

Al igual que el tema A, la melodía del tema B no es muy distinta de la original, ya que sólo hace una ligera variación melódica:

3 *mp*

Este tema B, también es de carácter anacrúsico, lírico y cantábil, aunque a diferencia del anterior, hay un cambio en el color tonal y posee un mayor movimiento tanto melódico como armónico. En cuanto a las frases melódicas, se mantiene la misma lógica de interpretación anterior, quedando de la siguiente manera:

3 *mp* Tú eres estrella mi faro de amor tú sabes que pronto he de morir

Una vez expuesto el tema B, se presenta de nuevo el estribillo con una pequeña variación rítmica y armónica:



En la anacrusa al número cuatro, ocurren dos eventos que no se presentan en la versión original, el tema B se expone nuevamente, y esta vez quien lleva la melodía principal es el piano, mientras que el saxofón funge como acompañamiento. Las notas en rojo corresponden a la melodía:

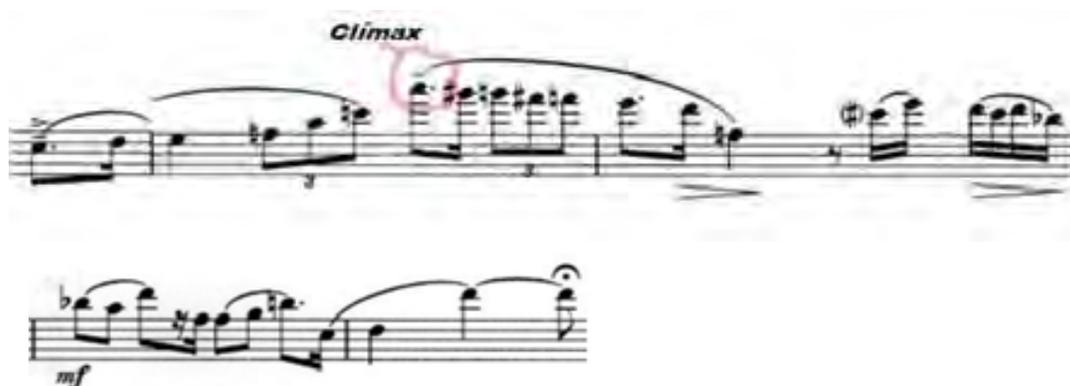


Después de esta presentación del tema B, en el segundo tiempo del número 5, la melodía principal regresa al saxofón, mostrando otra variación del tema A, que serán melódicas y armónicas, de manera más evidente, además se hace una pequeña inflexión a Fa mayor para el saxofón que tampoco se presenta en la versión original:



La exposición de esta variación servirá de preparación para el clímax, que posteriormente conducirá al final.

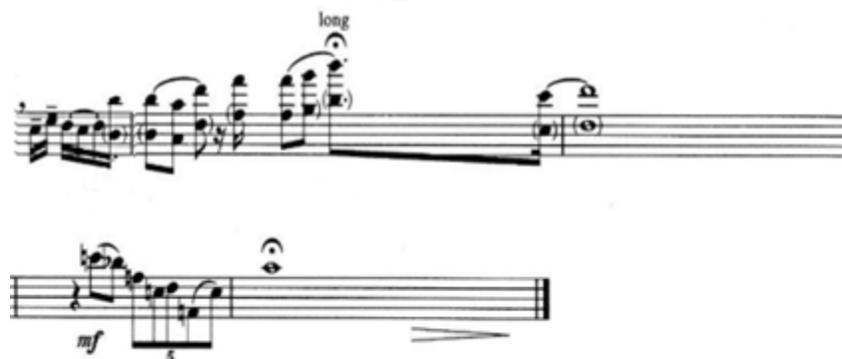
Por último, aparece una nueva variación melódica y armónica del estribillo, la inflexión a Fa mayor se mantiene, pero hacia el final regresa a Re mayor:



The image displays two staves of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a large slur encompassing several measures. A pink circle highlights a specific note within this slur, with the word "Clímax" written above it. The lower staff shows a bass line with a dynamic marking of "mf" (mezzo-forte) at the beginning.

Es en esta presentación del estribillo donde la obra llega a su clímax, éste coincide con la nota más aguda de la pieza hasta este punto.

Para terminar la obra, se repite la segunda frase del estribillo, pero ésta vez en Re mayor y a la octava, a excepción de las últimas dos notas, y termina con una secuencia de notas a manera de improvisación:



The image shows two staves of musical notation. The upper staff features a melodic line that concludes with a note marked "long". The lower staff shows a bass line with a dynamic marking of "mf" and a "5" below a note, indicating the fifth finger.

Las notas octavadas son ad libitum, por lo que se puede escoger entre las notas del registro sobreagudo o las que se encuentran entre paréntesis, esto dependerá del gusto y las capacidades del intérprete. El Si con calderón es para dar un efecto de tensión antes de resolver a la tónica y nota final de la frase. En cuanto a las notas finales, son para alargar un poco más el final mientras el piano hace una base armónica, esto es un recurso frecuentemente usado en el jazz, y finaliza con una nota larga dirigida hacia pp, mientras el piano repite esta temática de hacer una secuencia de notas a manera de improvisación.

## **Recomendaciones de Estudio**

Mis recomendaciones para abordar esta pieza son en primer lugar, escuchar la versión original para canto, leer y analizar la letra del poema, para posteriormente leer la obra, esto no tendrá dificultad, es entonces cuando se localizaran los pasajes difíciles, personalmente considero que los pasajes con mayor complejidad son donde el saxofón forma parte del acompañamiento, éste bastará sólo con estudiarlo por separado, y todos los pasajes donde lleva Armónicos. En el caso de éstos, en un capítulo anterior se explica cómo estudiarlos, pero como recomendación para esta obra, hay pasajes en los que los Armónicos se pueden cambiar por una octava abajo, en mi interpretación hago uso de este recurso en la introducción y en el final.

## Conclusiones

Durante la elaboración de este trabajo, pude comprender la música más allá de la ejecución técnica, tanto los análisis como la investigación acerca de las obras y sus compositores, me llevaron a un acercamiento más íntimo e intelectual con las obras y sobre todo con la música latinoamericana para saxofón.

En cuanto a mi investigación respecto al avance del saxofón en Latinoamérica, puedo afirmar que hay un crecimiento constante y que, tanto intérpretes como compositores, están ávidos de hacer resaltar nuestra música y cultura trabajando para que suceda.

Puedo agregar que me causa una gran satisfacción ejecutar música latinoamericana y formar parte de su música, sintiéndome parte de su historia. También hacer énfasis en la importancia que tiene interpretar las obras que pertenecen a nuestra cultura, ayudando a legitimarlas y que se reconozcan en distintas partes del mundo, añadiendo que sin el afán de romper con los cánones de la música europea que ayudó a consolidar el saxofón clásico, se pueden encontrar obras latinoamericanas de igual calidad.

Esperando que las aportaciones hechas en las presentes notas al programa brinden apoyo, claridad y entusiasmo a futuros saxofonistas y ánimos de impulsar la música y cultura latinoamericana a saxofonistas y músicos en general.

## **Anexo**

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

#### **Fantasia para saxofón soprano y piano**

##### **Heitor Villa-Lobos**

Compositor brasileño, nació en Río de Janeiro el 5 de marzo de 1887, y murió en la misma ciudad el 17 de noviembre de 1959. Considerado como uno de los mejores compositores de Brasil y América Latina en la historia, compuso más de 1000 obras, además de tener una prolifera trayectoria en pedagogía musical.

Compuso la Fantasia para saxofón soprano y piano en 1948, que hasta la fecha, forma parte del repertorio esencial para saxofón clásico.

#### **Recuentos 1 y 2 para saxofón alto**

##### **Javier Zalba**

Es un compositor, flautista, saxofonista y clarinetista cubano, nació el 11 de noviembre de 1955 en La Habana, Cuba.

Su experiencia como compositor, intérprete y pedagogo, son de larga data, de las cuales se puede mencionar, un extenso catálogo de obras, entre ellas los Recuentos 1 y 2 en 1976, grabaciones discográficas y la publicación de métodos de enseñanza para saxofón y flauta.

#### **Concertino en sol menor para saxofón alto y piano**

##### **Allen Torres**

Compositor y trombonista costarricense, nació el 25 de marzo de 1955 en San José, Costa Rica.

Torres se ha destacado por sus composiciones y por su trabajo como intérprete, el cual va desde ser pianista acompañante en la universidad, hasta ser violista de un mariachi colonial, dando como consecuente la obtención de una amplia variedad musical, misma que se refleja en este concierto, el cual compuso en el año 2011.

### **Estudio Tongolele para saxofón alto y maracas**

#### **Gabriela Ortiz**

La Doctora Ortiz es una compositora mexicana reconocida en varias partes del mundo, nació el 20 de diciembre de 1964 en la Ciudad de México.

Ortiz ha sido acreedora de diversos premios, reconocimientos y apoyos económicos, gracias a su arduo trabajo y originalidad en sus obras, las cuales combinan música académica con otros estilos, como el jazz, folklore y música vernácula, ejemplo de esto, es el Estudio Tongolele, que compuso en el 2003, el cual es una mezcla entre la música popular cubana y la música académica.

### **Estrellita para saxofón alto y piano**

#### **Manuel María Ponce**

Fue un pianista, pedagogo, compositor y crítico e investigador musical mexicano, nació en Fresnillo, Zacatecas, el 8 de diciembre de 1882 y murió en la Ciudad de México, el 24 de abril de 1948.

Es considerado como uno de los compositores más importantes en la historia de México, sus aportaciones como docente y compositor fueron de alta importancia para este país, y sus obras para guitarra son reconocidas en varias partes del mundo, al igual que Estrellita, la cual compuso en 1912.

## Bibliografía

Acevedo, J. (N/A). *New Grove Dictionary*. N/A: N/A.

Chautemps, J, Kientzy, D & Londeix, J. (1998). *El Saxofón*. España: Span Press Universitaria.

Díaz, E. & de Díaz, D. (1998). *Ponce Genio de México*: Ujed.

Duarte, D. (1989). *Revisão das Obras Orquestrais de Villa-Lobos*. Brasil: EDUFF.

Hugo de Grial. (1965). *Músicos Mexicanos*. México: Diana.

Liley, Thomas. (2011). *Eugene Rousseau with Casual Brilliance*. Estados Unidos: North American Saxophone Alliance.

López, A. (1971). *Manuel M. Ponce*. México: Ediciones Botas.

Múltiple. (2001). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. N/A: Sociedad General de Autores y Editores.

N/A. (1962). *Compositores de América*. Washington: Unión Panamericana.

Orta, G. (1970). *100 Biografías en la Historia de la Música*. México: Olimpo.

Rousseau, E. (2012). *Marcel Mule: his life & the saxophone*. United States of America: Jeanné, Inc.

Sheptak, M. (2007) *Diccionario de Términos Musicales*: Universidad Nacional Autónoma de México.

Soto, E. (1998). *Diccionario de Compositores Mexicanos de Música de Concierto*. México: Fondo de Cultura Económica.

Torres, A. (N/A). *Mi Autobiografía*. N/A: N/A.

Villafruela, M. (2007). *El Saxofón en la música docta de América Latina*. Chile: Universidad de Chile.

## **Páginas web y documentos electrónicos**

Bornkamp, A. (Mayo 16, 2004). *Villalobos*, en Adolphe Sax, disponible: <http://www.adolphesax.com/index.php/es/component/content/article?id=244:articulo-arno-bornkamp-villalobos>

Durán, D. *Daniel Deffayet*, en Adolphesax, disponible: <http://www.elsaxofon.com/index.php/es/recursos/revista-viento/365-adolphesax-the-saxofon-web/actualidad/articulos/compositores/191-biografia-daniel-deffayet-espanol>

N/A, *Biografía*, en Facebook, disponible: [https://www.facebook.com/pg/javier.valerio/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/javier.valerio/about/?ref=page_internal)

N/A, *Biografía*, en Gabriela Ortiz, disponible: <http://www.gabrielaortiz.com/spanish/index.htm>

N/A, *Breve Reseña Biográfica de Miguel Villafruela*, en Miguel Villafruela, disponible: <http://www.villafruela.scd.cl/bio.htm>

N/A, en Compositores Costarricenses, disponible: <http://www.Spcopete.weebly.com/compositores.html>

N/A, en EcuRed Sitio, disponible: [http://www.ecured.cu/Javier\\_Zalba](http://www.ecured.cu/Javier_Zalba)

N/A, *Gabriela Ortiz*, en UNAM, disponible: [http://www.posgrado.unam.mx/musica/div/docentes/personal\\_docente/ortisTorres.html](http://www.posgrado.unam.mx/musica/div/docentes/personal_docente/ortisTorres.html)

N/A. *Labor Docente de Miguel Villafruela*, en Miguel Villafruela, disponible:  
<http://www.villafruela.scd.cl/docen.htm>

N/A. *Breve Reseña Biográfica de Miguel Villafruela*, en Miguel Villafruela, disponible:  
<http://www.villafruela.scd.cl/bio.htm>

N/A. *Daniel Deffayet*, en Wikipedia, disponible:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Daniel\\_Deffayet](https://en.wikipedia.org/wiki/Daniel_Deffayet)

N/A. *Dilson Florencio*, en Selmer Paris, disponible:  
<https://www.selmer.fr/musicfiche.php?id=560>

N/A. *Dilson Florencio*, en Wikipedia, disponible:  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Dilson\\_Flor%C3%A0ncio](https://pt.wikipedia.org/wiki/Dilson_Flor%C3%A0ncio)

N/A. *The Career of Eugene Rousseau*, en Eugene Roussau, disponible:  
<http://www.eugene-rousseau.com/career.html>

N/A. *Yolanda Montez*, en Wikipedia, disponible:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Yolanda\\_Montez\\_%C2%ABTongolele%C2%BB#Bibliograf.C3.ADa](https://es.wikipedia.org/wiki/Yolanda_Montez_%C2%ABTongolele%C2%BB#Bibliograf.C3.ADa)

## **Personas entrevistadas**

Allen Torres, compositor costarricense

Gabriela Ortiz, compositora mexicana

Harold Guillén, saxofonista costarricense

Javier Zalba, compositor cubano

Rafael Migliani, saxofonista brasileño