



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

FACULTAD DE MÚSICA

**LA INFLUENCIA DE LA MÚSICA POPULAR EN EL REPERTORIO PARA  
SAXOFÓN CLÁSICO: CINCO OBRAS REPRESENTATIVAS**

TESINA

Que para optar por el grado de:  
MAESTRO EN INTERPRETACIÓN MUSICAL  
PRESENTA

**RODRIGO GARIBAY LÓPEZ**

ASESOR  
DR. GUSTAVO MARTÍN MÁRQUEZ  
FACULTAD DE MÚSICA

MÉXICO - CDMX  
JUNIO 2018



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.

Jurado

Dra. Eunice Padilla León, presidente

Facultad de Música – UNAM

Dr. Samuel Pascoe Aguilar, secretario

Facultad de Música – UNAM

Mtra. Edith Ruiz Zepeda, vocal

Facultad de Música – UNAM

Mtro. Julio César Díaz Flores, vocal

Facultad de Música – UNAM

Mtro. Roberto Benítez Alonso, vocal

Facultad de Música - UNAM

## CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	v
1. LA MÚSICA POPULAR Y SU RELACIÓN CON LA HISTORIA DEL SAXOFÓN.	1
2. CINCO COMPOSITORES Y CINCO PIEZAS DEL REPERTORIO PARA SAXOFÓN CON INFLUENCIA DE MÚSICA POPULAR:	12
2.1. Jean Françaix	
2.1.1. Cinco Danzas Exóticas para saxofón alto y piano	
2.2. Pedro Iturralde	
2.2.1. Pequeña Czarda para saxofón alto y piano	
2.3. Pierre Max Dubois	
2.3.1. Piezas Características en forma de suite para saxofón alto y piano	
2.4. Jacob ter Veldhuis	
2.4.1. <i>Grab it!</i> para saxofón tenor y <i>ghetto blaster</i>	
2.5. Arturo Márquez	
2.5.1. El danzón	
2.5.2. Portales de madrugada para cuarteto de saxofones	
3. CONCLUSIONES	46
4. FUENTES CONSULTADAS	49

*Para Nicolás y Amelia*

## INTRODUCCIÓN

Elegí estudiar música y saxofón porque desde pequeño me gustó el jazz y quería tocar como mis saxofonistas preferidos: John Coltrane, Dexter Gordon y Branford Marsalis. Gracias a uno de mis primeros maestros, quien me recomendó estudiar clarinete para tener una mejor técnica en el saxofón (así lo aconsejó y tengo mis dudas acerca de eso, pero ahora lo agradezco porque conocí ese maravilloso instrumento), ingresé a la otrora Escuela Nacional de Música de la UNAM. Estudié la carrera de clarinete pero nunca dejé el saxofón y esa fue la razón por la que más adelante inicié mis estudios de maestría con este instrumento. Al estudiar clarinete conocí lo amplio de su repertorio y sus posibilidades en música de cámara, como solista y en música sinfónica. Poco a poco fui enfocando mi energía en el estudio de la música de concierto para clarinete y también lo hice con la de saxofón. No dejé totalmente el estudio del jazz, pero en aquella época teníamos muy poca información en México sobre cómo aprender a tocarlo. Tomé clases con muchos maestros y no sentía que tuvieran claridad en los fundamentos del lenguaje, el cómo improvisar, con qué material se construye y cuáles eran las características de ese lenguaje. La información provenía de las grabaciones que poco a poco uno iba consiguiendo con amigos y maestros. Yo la almacenaba primero en *cassettes* y luego en discos compactos. Algo similar ocurría con los libros y partituras, que celosamente guardaban los maestros y la gente del medio del jazz bajo llave; y los pocos discos y libros que se vendían eran carísimos en las tiendas. No existía todavía la información en la red. Inclusive, no hubo internet como ahora sino hasta tiempo después y básicamente uno debía intentar irse a alguna escuela de la ciudad de Nueva York, Estados Unidos, donde hay una gran tradición en la enseñanza y profesionalización del jazz, o al *Berklee College of Music* en Boston Massachusetts para estudiarlo. Por aquel entonces, en la Escuela Superior de Música del INBA había un taller donde impartían esa materia, pero no tenía validez oficial, y aunque pedí información en ese y otros lugares donde había estudios similares, me di cuenta que la formación clásica que tendría en la UNAM era muy importante; que debía y quería conocer eso primero. Fui acercándome poco a poco al estudio autodidacta del jazz (a veces perdiéndome) y fui concentrándome más en el estudio del repertorio clásico para

clarinete y saxofón, buscando estructurar mi formación. Pero siempre trataba de aplicar en mi plan original de estudiar jazz, todo lo que aprendía en la escuela, aún siendo ésta una escuela de enseñanza musical conservatoriana. Era inevitable *aplicar allá lo que aprendía acá y viceversa* y, sin pensarlo, estaba haciendo un *crossover* académico y didáctico. De pronto, mi carrera se estaba desarrollando como clarinetista y saxofonista en muchas direcciones, y eso me permitió entrar en contacto con la música de concierto, el jazz, el rock, el pop, pasando por el *klezmer* y el son jarocho.

Durante mis estudios de posgrado, en la que actualmente es la Facultad de Música de la UNAM, comencé a reflexionar sobre la necesidad de contar con un programa de estudios profesionales de jazz para la institución y cómo plantearlo. Acotando el terreno, elegí hacer un trabajo que refleje lo que he vivido como músico y estudiante, que hable sobre lo que me gusta de la música y proyecte lo que soy. Decidí hacer la grabación y revisión de un pequeño fragmento del repertorio clásico para saxofón y que tiene en común una clara influencia de música popular. El fin sería ubicar los elementos de lo popular contenidos en estas obras y hacer la reflexión acerca de la relación entre la música popular y la de concierto.

Las piezas que elegí son interpretadas y grabadas cotidianamente en el mundo y en la Facultad de Música también se sugieren durante la carrera de saxofón.<sup>1</sup> Después, a partir de la definición del término *popular*, el siguiente paso consistió en descubrir qué elementos con esas características se pueden encontrar en esas obras. Elegí posteriormente herramientas que ampliaran el espectro interpretativo y de conocimiento estilístico, que adicionalmente me permitieran valorar si hay un límite para interpretar música popular en un contexto de música de concierto o si hay que evocar claramente su procedencia cuando se le reconoce en una pieza.

Siempre, como saxofonista y clarinetista, he tenido que tomar decisiones sobre el sonido que quiero y necesito usar en una u otra obra o fragmento musical. El estilo musical que se está interpretando es una guía clara en este sentido y a veces lo resuelvo directamente con las indicaciones del compositor contenidas en la partitura, en otras ocasiones recorro al cambio del equipo, como la boquilla, la caña, o hasta el instrumento mismo. Pero en muchos casos he tenido que nutrirme escuchando la música

---

<sup>1</sup> Plan de estudios de la carrera de saxofón en la Facultad de Música de la UNAM.

a la que aluden los compositores en sus obras, y no pocas veces, es música popular. Paradójicamente, muchos de los efectos sonoros o cambios de timbre que los compositores piden en la música académica contemporánea, provienen de la música popular, como el jazz. Tal es el caso de los *glissandi*, el *frullato*, los multifónicos y hasta algunos timbres como el subtono<sup>2</sup> en el saxofón, sin olvidar los ricos timbres de los alientos en estilos como el *klezmer*, la música gitana, el danzón o el merengue. Muchas de estas nuevas formas de explorar el sonido en el instrumento, ahora llamadas *técnicas extendidas*, surgieron en el estilo de improvisación y estética sonora de muchos saxofonistas de jazz del siglo XX.

Ante estos objetivos que me propuse, al percibir la coexistencia de lo popular y lo culto en una obra musical y su convivencia o forma de confluir en un espacio académico, me pregunto si ya es necesario ir más allá e incluir la enseñanza profesional de música popular en la Facultad de Música, la cual forma parte de una de las universidades más importantes del mundo. El documento que aquí se presenta no tiene como meta contestar esta pregunta. Pero aspira a impulsar de manera franca esta temática dentro del espacio académico en nuestra Facultad.

---

<sup>2</sup> Sonido muy suave y cálido en el que domina la columna de aire del intérprete, dejándola que se escuche intencionalmente para que predomine sobre la nota producida en el instrumento.



## 1. LA MÚSICA POPULAR Y SU RELACIÓN CON LA HISTORIA DEL SAXOFÓN

En el medio musical, tanto en el plano académico como en el de la ejecución, es común escuchar el uso de los términos *música culta*, *música de concierto* y *música popular*, persiguiendo la necesidad de etiquetar y ordenar la música en sus múltiples espectros culturales, distintos géneros y momentos creativos. La música culta o de concierto generalmente se refiere a la que se enseña e imparte tradicionalmente en los conservatorios y escuelas superiores, y a la que se escucha tocar por las orquestas sinfónicas y ensambles de cámara en las salas de concierto. La creación de una pieza musical culta se origina a partir de una serie de procesos cognitivos y emocionales en el compositor, quien se apoya en conocimientos y conceptos adquiridos *a priori* durante su formación guiada o autodidacta, donde la música fue cultivada y depurada para su posterior exposición en una sala de conciertos. En realidad, esto no es distinto o contrario al proceso creativo que también se lleva a cabo cuando un compositor de música popular crea su obra y la expone, pero ocurre en distintos contextos. Una sinfonía es presentada en una sala de conciertos construida para ese fin; una canción de *salsa* se interpreta en un salón *ad hoc*, donde el público puede bailar.

Para la música popular también encontramos varias definiciones y conceptos. En numerosos libros y publicaciones pueden encontrarse amplios capítulos sobre la historia de la música popular y pueden identificarse distintas posturas sobre lo que significa, pero no hay una definición precisa del término ni del campo musical exacto al que se aplica. En ocasiones parece que la diferencia tiene que ver más bien con las clases sociales, con el sector de la sociedad que produce cierto tipo de música o hacia quién va dirigida. Sea esto cierto o no, se percibe una jerarquización de las distintas manifestaciones musicales, donde son organizadas *desde arriba*, desde la música culta, hacia abajo, hacia la música popular, en una verticalidad con un evidente juicio de valor, pero esta opinión la justificaré más adelante. Ante estos cuestionamientos y para no polemizar aún, resulta indispensable definir primero la palabra *popular*.

Popular es un adjetivo que significa que es del pueblo, pero es también la persona o cosa que tiene muchos partidarios, admiradores o simpatizantes entre el pueblo, en todas las clases sociales o en cierto círculo de personas.<sup>3</sup> El diccionario del español de México<sup>4</sup> lo define como el adjetivo que se relaciona con el pueblo, que pertenece o se origina en él: *fiesta popular, sector popular, lenguaje popular*; y, por otro lado, aquello que es conocido o tiene fama entre la mayoría. Asimismo, puede definir lo propio o característico de las clases sociales menos favorecidas, que es estimado, o al menos, conocido por el público en general. Es también dicho de una forma de cultura, considerada por el pueblo propia y constitutiva de su tradición.<sup>5</sup>

Como una concepción de lo popular, como forma de cultura y ligada a lo masivo, “la cultura popular es una forma de entretenimiento producida masivamente o que está disponible para un numeroso grupo de personas (por ejemplo, la televisión).”<sup>6</sup> También se usa el concepto para referirse a lo local-tradicional por un lado, y a lo que está ligado a la industrialización de la cultura y su difusión masiva por el otro.<sup>7</sup>

El término *música popular*, como comenta Richard Middleton y Peter Manuel, en el New Grove Dictionary of Music and Musicians,<sup>8</sup> es un término que cotidianamente es utilizado para referirse a tipos de música considerados de menor valor y complejidad que la música *de arte* y los que permiten que un gran número de oyentes, musicalmente sin educación, accedan a ella. Sin embargo, comentan los autores, es de los términos más difíciles de definir con precisión. Su significado ha cambiado históricamente y varía en diferentes culturas. “Los usos históricos más amplios de la palabra ‘popular’ le han dado una riqueza semántica que se resiste a su reducción.”<sup>9</sup> Hay piezas musicales que entran y salen de esta categoría según el punto de vista de los observadores.

---

<sup>3</sup> Moliner, *Diccionario de uso del español*. p. 803

<sup>4</sup> Lara, *Diccionario del español de México*. (s/p)

<sup>5</sup> RAE, *Diccionario Esencial de la Lengua Española*.

<sup>6</sup> Street. *Politics and Popular Culture*, p. 7.

<sup>7</sup> García, *Culturas Populares en el capitalismo*. 24, 34.

<sup>8</sup> Middleton, *Popular Music*. (s/p)

<sup>9</sup> *idem*

Lo anterior aplicaría en el caso de la música clásica y el *death metal*<sup>10</sup> por ejemplo, en donde la primera tiene más seguidores que la segunda.<sup>11</sup> Otra definición dice que la música popular es la que ha sido orientada comercialmente, basándose en las listas de popularidad de la radio y su programación, pero pueden excluirse con esa definición algunos géneros que se consideran música popular, o metagéneros,<sup>12</sup> como el *World music*, que tienen poca exposición comercial.<sup>13</sup>

Para Middleton,<sup>14</sup> existen tres enfoques para definir la música popular. El primero de ellos es vincular la popularidad con la escala de actividad medida en términos de consumo, aunque al final, este enfoque mide las ventas en lugar de la popularidad. El segundo vincula la popularidad con los medios de difusión, particularmente con el desarrollo y el papel de los medios de comunicación y está íntimamente ligado a las tecnologías de distribución masiva (impresión, grabación, radio, cine, etc.). Sin embargo, una pieza calificada como *música popular* no deja de serlo cuando se interpreta en público o en casa de algún aficionado, y de manera inversa, cualquier tipo de música está sujeta a la mediación de masas. El tercer enfoque es vincular la popularidad con el grupo social, sea público de masas o alguna clase en particular (la mayoría de las veces, aunque no siempre, la clase trabajadora). En el primer caso, apunta Middleton, la teoría suele ser de “arriba hacia abajo” y se interpreta como un escenario en declive cultural, y en el segundo caso es de “abajo hacia arriba”, representando al grupo como la fuente creativa de auténtica música popular. Esto tiende a ser acompañado por escenarios populistas y de izquierda. Según el autor, este enfoque genera tensión en el concepto de música popular y a menudo se define por la negación, en términos del *no es* (por ejemplo, esa música popular no es música folclórica, no es música de arte). “Siempre posicionada como subordinada en el campo musical en su conjunto, la música popular parece condenada a ser un otro.”<sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> El death metal (en español: *Metal de la muerte*) es un subgénero extremo del heavy metal, considerado como uno de los más duros y pesados del rock.

<sup>11</sup> Shuker, *Popular Music: The Key Concepts*, p. 204.

<sup>12</sup> Estilos musicales que son producto de la unión de varios géneros. v.g. rock alternativo, jazz rock, world music

<sup>13</sup> Shuker, *Popular*, 204

<sup>14</sup> Middleton, *Popular Music*. (s/p)

<sup>15</sup> *idem*

El carácter masivo de la música popular es difícil ubicarlo por ejemplo en el jazz, que es considerado música popular y al mismo tiempo es consumido también por una minoría. Tal vez, como dice García Canclini, una cosa es la música popular, la cual no le interesa al mercado ni a los medios, y otra, la popularidad, que construye y renueva el contacto simultáneo entre emisores mediáticos y millones de receptores. Para éste autor, hay un desplazamiento del sustantivo pueblo al adjetivo popular, y por fin al abstracto sustantivo popularidad.<sup>16</sup>

Si nos ubicamos bajo ésta última definición, podemos decir que *Pavarotti and friends* o Los Tres Tenores, fue una oportunidad del mercado para convertir al cantante en un producto popular, masivamente hablando, al aglutinar arias y *highlights* o éxitos de la ópera, en un filtro mediático para su digerible consumo. Para García Canclini, este etiquetado musical también ocurre con las melodías de varios grupos indígenas, cuando el mercado las agrupa bajo una misma clasificación y las convierte en “música mexicana”, o como sucede con la música de distintas naciones caribeñas (cubanas, colombianas, dominicanas y mexicanas), encasilladas como “música tropical” y melodías étnicas de continentes presentadas como “músicas del mundo” (*World music*). En este sentido, podemos decir que la música popular no siempre es la que tiene más popularidad.

El siglo XIX fue una época en que la gente *común y ordinaria*<sup>17</sup> comenzó a tener riqueza y poder adquisitivo, el entretenimiento musical creció, se hizo más accesible, y comenzaron a desarrollarse los medios de entretenimiento que, a la postre, llevarían al fonógrafo, al cine, la radio y la televisión, etc. <sup>18</sup> La clase media podía comprar pianos, el precio de la música impresa bajó y todo esto ayudó al desarrollo de la canción popular y el teatro musical. A partir de ahí hay una notable evolución de estos géneros, sobre todo en Estados Unidos y en algunos países europeos, hasta que la música popular se volvió parte de la expansión económica orientada al consumo.<sup>19</sup> Aunque la música popular puede encontrarse, bajo este criterio de desarrollo, en la mayor parte del mundo y en diferentes períodos, las referencias más comunes se encuentran en las sociedades

---

<sup>16</sup> García. *Culturas*, p. 24, 34.

<sup>17</sup> Gloag, *Popular Music*. (s/p)

<sup>18</sup> *idem*

<sup>19</sup> *idem*.

*modernas y modernizadoras* como Europa, América del Norte desde 1800 (más desde 1900), y en América Latina y los países del tercer mundo desde el siglo XX, pero más aún desde la Segunda Guerra Mundial.<sup>20</sup>

La música popular ha transitado también hacia la música culta, influyendo a numerosos compositores que han creado obras muy importantes basadas en alguno de estos estilos. Los estudios de música popular, más allá de la música folklórica, no aparecieron sino hasta las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX, cuando recibieron especial atención compositores como los de la familia Strauss y G. Gershwin.<sup>21</sup> Uno de los principales impulsores del estudio de la música popular y considerado uno de los fundadores de la etnomusicología, el compositor húngaro Béla Bartók, también se refería a la música popular como perteneciente a la tradición de un pueblo, pero sin pensarla como un todo homogéneo y uniforme.

Hay una diferencia, para este autor, entre la música de la ciudad o música culta popular<sup>22</sup> (canciones que se transmiten oralmente y son alteradas las melodías al cabo del tiempo), y la de las aldeas, en donde están “todas aquellas melodías que están difundidas en la clase campesina y constituyen expresiones instintivas de su sensibilidad musical y en donde dichas melodías son pertenecientes a uno o más estilos homogéneos de carácter y de estructura iguales.”<sup>23</sup> Para Bartók, la música campesina tiene mayor valor porque es el producto de una elaboración cumplida por un instinto que actúa inconscientemente en los individuos no influidos por la cultura ciudadana y porque son una verdadera manifestación colectiva y no un arte individual, pues reflejan el sentir de toda una comunidad ligada a la vida campesina.

Por lo anterior, la música culta no popular (la música de concierto), comenta Bartók, ha sufrido casi siempre las influencias de la música popular. Pone de ejemplos algunos corales de Bach, pastorales y *musettes* de los siglos XVII y XVIII, compositores clásicos de Viena como Beethoven con su *Sinfonía pastoral* y comenta también que sólo algunos compositores del siglo XIX, denominados *nacionales*, han cedido abiertamente y en conciencia a la influencia de la música popular, como Liszt, Chopin,

---

<sup>20</sup> Middleton, *Popular*. (s/p)

<sup>21</sup> Gammond, *Popular Music*. (s/p)

<sup>22</sup> En la traducción utiliza la palabra *popularesca*

<sup>23</sup> Bartók, *Escritos sobre música popular*, p. 67.

Grieg, Smetana, Dvorák y los compositores rusos del siglo XIX.<sup>24</sup> Sin embargo, en esa época no había tanto interés en la música campesina y era más accesible la música popular (la de las ciudades), por lo que la influencia de la música campesina abarcaba solamente aspectos exteriores como ritmos, motivos y ornamentos característicos. La profundización en su estudio fue obra del siglo XX, y sólo Mussorgski, según Bartók, la tomó en serio, pues “a los otros compositores ‘nacionalizantes’<sup>25</sup> del siglo les bastaba la sugerencia proveniente de la música popular de los países orientales y septentrionales. Se trataba de cualidades mezcladas continuamente con los lugares comunes de la música “occidental” y, además, con un decadente sentimentalismo romántico. A la música popular le faltaba la virgen frescura del primitivismo,<sup>26</sup> la ausencia de sentimentalismo.”<sup>27</sup>

Con base en lo anterior, el término *popular* para Bartók, corresponde a las manifestaciones colectivas de la clase campesina, reflejo de sus tradiciones y de su historia expresadas instintivamente.

Para Middleton, aunque se puedan dar definiciones sociológicas precisas a las masas o clases particulares—lo cual es dudoso—la estructura del campo musical no puede ser mapeada directamente a la estructura social, y las categorías musicales no van de la mano con los diferentes estados sociales ni formas musicales puras en la historia.

Los enfoques de las distintas definiciones y teorías sobre música popular identifican, para Middleton, tendencias importantes. Ejemplo de esto es la música que remite a la tradición y costumbres de un pueblo, o la música masivamente consumida, ya sea por su comercialización o por el gusto de un sector de la población, y medida por la exposición en los medios de comunicación, por presentaciones en vivo o por ventas en distintos formatos. Sin embargo, critica el autor, estos enfoques son parciales, estáticos y demasiado propensos al esencialismo, por lo que muchos estudiosos del tema prefieren aceptar la fluidez y flexibilidad de la música popular para comprenderla. No tiene, explica Middleton, características musicales permanentes ni conexiones sociales. El término se refiere a un espacio socio-musical siempre en algún sentido subalterno, pero

---

<sup>24</sup> Bartók, *Escritos*, p. 69.

<sup>25</sup> *Nacionalizantes* en la traducción original.

<sup>26</sup> *idem.*, 68-70

<sup>27</sup> El término primitivo lo usa Bartók para indicar “la sencillez primordial, ideal, despojada de escorias.”

con contenidos que son cuestionados y sujetos a mutación histórica. Puntualiza que lo popular es el terreno sobre el que se trabajan las transformaciones, que es imposible entenderlo en un momento específico, por lo que es necesario colocarlo en un contexto cultural más amplio y que no posee ningún elemento esencial contenido o afiliaciones sociales. La formación discursiva de lo popular está marcada por las distinciones y jerarquías internas, y a menudo los criterios para ello son extraídos de categorías musicales vecinas (nociones de valor estético de los discursos artísticos por ejemplo).

Hasta aquí he presentado diferentes análisis del término *popular* con la intención de ampliar el concepto de la palabra y para que el lector pueda ir configurando el propio. Ahora hablaré de una situación que he observado y que mantiene estrecha relación con este tema.

Para mí, otra característica de la música popular, que más bien pareciera una consecuencia de su noción de valor estético y que la ha condenado por siglos, es que no se enseña en los conservatorios. Como estudiante, era muy común escuchar que la música es popular cuando no se enseña en el conservatorio, pues “esa otra música”, la de afuera, se aprende en la calle, en los salones de baile, en los bares, en los pueblos de la sierra, en los antros, en el *garaje*.<sup>28</sup> Esta ausencia de lo popular en la *currícula* de las academias y conservatorios puede ser parcialmente cierta, sobre todo al observar los programas de estudio en escuelas como la de Amsterdam, Rotterdam, Weimar y Nueva Inglaterra, por mencionar algunas, donde existen programas de jazz, tango, música brasileña, entre otros. En México, existe la carrera de etnomusicología,<sup>29</sup> donde se estudia y analiza, en sentido amplio, el fenómeno musical en todas las culturas.<sup>30</sup> También en México hay un par de escuelas Superiores donde se tiene una carrera de Jazz,<sup>31</sup> así como en algunas academias y escuelas privadas de reciente creación, donde también se enseña pop y rock.<sup>32</sup> Sin embargo, continuamos utilizando el término música popular para describir esa música que está fuera de la tradición de los conservatorios y de las salas de concierto, y en ocasiones, con un cierto halo peyorativo.

---

<sup>28</sup> Referencia a los grupos de rock que ensayan en los estacionamientos de sus casas.

<sup>29</sup> En la UNAM, en la FaM.

<sup>30</sup> Bonte, *Diccionario Akal de Etnología y Antropología*, p. 266.

<sup>31</sup> Escuela Superior de Música del INBA y la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana

<sup>32</sup> Lafaro Jazz Institute, Academia de Arte de Florencia, Fermatta, DIM y G.Martell

Es posible, de manera generalizada, que lo anterior se deba a la no sistematización de su conocimiento y a la falta de metodologías para su enseñanza. Pero esto es debatible. En la enseñanza de ciertos estilos, como el jazz, se ha logrado consolidar una metodología en relativamente poco tiempo (si tomamos en cuenta su historia) y se le ha incluido en algunos conservatorios de gran tradición, como en el Conservatorio Superior de París.<sup>33</sup> Por otra parte, la tradición oral en la transmisión de los conocimientos musicales en comunidades indígenas, puede considerarse como una forma de organizar y sistematizar la información, y puede comprobarse porque un amplio repertorio de canciones se ha conservado a través de varias generaciones de músicos gracias a éste hábito. De la misma forma, el que un trío que canta boleros o un grupo de mariachi no use partituras, no significa que no tengan un sistema para organizar su música, tocarla y enseñarla. En el jazz, su historia discográfica es parte de su metodología de enseñanza, donde las grabaciones representan el principal punto de referencia para su conocimiento y a partir del cual se ha sistematizado este lenguaje. Son formas distintas de almacenar la información, sin recurrir necesariamente a la notación tradicional, aunque también está presente en muchos estilos de música popular, como cuando se transcriben los solos e improvisaciones para su análisis. En ocasiones, la escritura musical resulta insuficiente para describir un estilo, como el fraseo con *swing* en el jazz, por ejemplo.<sup>34</sup>

Entonces no es total la ausencia de la música popular en los conservatorios y escuelas superiores, pero como dijo en una entrevista el violinista rumano Alexander Balanescu, quien formó parte del Cuarteto Arditti: la formación clásica es insuficiente y es necesario abrirse a nuevas expresiones musicales.<sup>35</sup> También Schumann recomendó a los jóvenes estudiantes *escuchar con atención los cantos populares*.<sup>36</sup>

Existen muchos ejemplos de la influencia de la música popular en la música culta o de concierto, como el jazz en la obra de George Gershwin, mencionado con anterioridad, de Leonard Bernstein y hasta de Dmitri Shostakovich. O el danzón en Aaron Copland y el mexicano Arturo Márquez, sin olvidar el período nacionalista mexicano, donde los

---

<sup>33</sup> Jazz et Musiques Improvisées (Estudios de jazz y músicas improvisadas)

<sup>34</sup> Los octavos  se tocan  pero es sólo una aproximación al fraseo.

<sup>35</sup> Flores, *La Jornada*. (s/p)

<sup>36</sup> Schumann, *Consejos a los jóvenes estudiantes de música*.



compositores se dieron a la tarea de rescatar y retratar sonoramente al México musical de la primera mitad del siglo XX. Ejemplos de este período son Blas Galindo con sus *Sones de Mariachi* y José Pablo Moncayo, quien en su *Huapango* expuso el material de los huapangueros de Alvarado, Veracruz, tal y como lo había escuchado, para desarrollarlo según su propia imaginación.<sup>37</sup>

Los instrumentos musicales tienen también un papel importante en el desarrollo de la música popular. Algunos surgieron y se desarrollaron primero en el contexto de la música de concierto como el piano, la flauta transversa o la guitarra.

Un instrumento constantemente incluido en la música popular es el saxofón, y aunque tiene una vida muy breve comparada con la de otros instrumentos, se ha utilizado en música académica y de concierto, hasta popular y de regreso.

Según Jean Marie Londeix, uno de los saxofonistas más importantes del siglo XX, el saxofón es un instrumento del presente y del futuro. Tiene amplísimas capacidades tímbricas, de dinámica y articulación, y esto le permite “ser uno de los instrumentos más originales, capaz de satisfacer las más altas exigencias técnicas y musicales.” Para él, aunque en el saxofón es difícil controlar la afinación, por su forma cónica, puede emular las capacidades expresivas, dinámicas, de velocidad y flexibilidad de los instrumentos de cuerda así como el de la voz humana por ser instrumento melódico, y puede tener la potencia de los metales y la delicadeza de las maderas.<sup>38</sup> Es conocido por su habilidad como instrumento solista, pero también como miembro de grupos de cámara, orquestas o bandas.

La familia original del saxofón fue inventada en 1840 por el belga Adolphe Sax, y abarcaba aproximadamente todo el rango del piano. Los registros que integra la familia son contrabajo, bajo, barítono, tenor, alto, soprano y sopranino, son instrumentos transpositores y están afinados en Si bemol y Mi bemol, aunque anteriormente había también saxofones afinados en Fa y Do.

Adolphe Sax llamó al instrumento “oficleido” u “oficleido de pico”. Posteriormente, en la Exhibición Industrial de Bruselas en 1841, lo presentó como “saxofón bajo de cobre”,

---

<sup>37</sup> Moreno, *La composición*, p. 40

<sup>38</sup> Londeix, *Hello! Mr. Sax or Parameters of the Saxophone*.

y desde 1842 comenzó a utilizarse el término *saxofón*, también a partir de que Berlioz así lo llamó.<sup>39</sup> Su primera ejecución oficial pública fue en la ópera bíblica de Kastner, *Le dernier roi de Juda*, el 1 de diciembre de 1844 con el saxofón bajo, y fue hasta el 21 de marzo de 1846, cuando Sax solicitó la patente para un “nuevo sistema de instrumentos de aliento llamado saxofón.”<sup>40</sup>

Para el saxofonista y pedagogo Iwan Roth, el saxofón no fue inventado para música clásica (ni para el jazz tampoco), fue inventado para la música militar, para la música interpretada en exteriores y para ser más sonoro que el clarinete, en el cual está basado su mecanismo (junto con la flauta) y sistema de caña simple. Su función era estar entre los metales y las maderas, con características de ambas secciones. Las bandas de aliento impulsaron el desarrollo de estilos de música popular, como el jazz, y en el caso del saxofón, esto permitió que tuviera una rápida evolución en este género. Roth comenta: “gracias a los músicos de jazz, que adoptaron el saxofón, este instrumento tuvo una gran popularidad y se dio a conocer, y esto lo salvó de desaparecer.”<sup>41</sup>

El saxofón se puede escuchar hoy en día en muchos y muy variados ensambles como las bandas sinfónicas de alientos, orquestas sinfónicas, cuando la obra así lo requiere (en algunas óperas también), en ensambles de cámara, en grupos de música popular, como en los ensambles de jazz, de rock, de merengue, salsa, etc. También es un instrumento que se puede tocar en cualquier lugar, como en la calle, en el metro, en el bosque y a todos lados se puede transportar, lo que lo hace muy accesible para cualquier persona.

Desde su invención, a mediados del siglo XIX, y hasta ahora, este instrumento ha transitado un espacio enorme donde la música popular y la de concierto confluyen y conviven. La influencia de la música popular en la música de concierto puede observarse, como ya se dijo, en las obras de muchos compositores. El saxofón ha funcionado en este sentido y de alguna forma como “pivote” entre los dos mundos, a través de este instrumento se ha nutrido la música en ambos sentidos. El resultado al estudiar este tema sería tan vasto e iría en tantas direcciones, que excede la dimensión de este texto, razón por la que he elegido solamente cinco obras para interpretarlas,

---

<sup>39</sup> Raumberger, *Saxophone*. (s/p)

<sup>40</sup> *idem*.

<sup>41</sup> Iwan. *Classical vs. Jazz saxophone part I*. Video.

grabarlas, y analizarlas, haciendo una reflexión bajo este contexto y desde un punto de vista interpretativo.

Estas son las *Danzas Exóticas* de Jean Françaix, la *Pequeña Czarda* de Pedro Iturralde, las *Piezas Características en forma de Suite* de Pierre Max Dubois, *Grab it!* de Jacob Ter Veldhuis y *Portales de Madrugada* de Arturo Márquez. Las elegí porque es notable que todas estas obras tienen alguna influencia, cita o referencia, de algún estilo de música popular (lo cual argumentaré más adelante) y aunque representan un mínimo porcentaje en el repertorio para saxofón, son obras que se han convertido en referente para la formación de cualquier estudiante de este instrumento en las escuelas de música de educación superior, lo que se puede comprobar echando un vistazo a algunos programas de estudio en distintos conservatorios, programas de mano, grabaciones y repertorio que se pide en los concursos de saxofón.

## 2. CINCO COMPOSITORES Y CINCO PIEZAS DEL REPERTORIO PARA SAXOFÓN CON INFLUENCIA DE MÚSICA POPULAR

### 2.1 Jean Françaix

Jean René Désiré Françaix nació en Mans, Francia, el 23 de mayo de 1912. Sus aptitudes musicales pudieron haberse desarrollado gracias a su entorno familiar (su padre fue musicólogo y director del Conservatorio de Mans y su madre profesora de canto). Alumno de Nadia Boulanger a los 10 años, Françaix mostró sus dotes musicales y fue descrito por su maestra en una carta a su madre: “No sé porque perdemos el tiempo enseñándole armonía, ya sabe armonía. No sé como pero la sabe, nació conociéndola. Pasemos al contrapunto.”<sup>42</sup>

En 1923 Maurice Ravel animaba al niño a seguir estudiando, y comentó que de los dones que tenía, el mejor era el que tienen los artistas más fecundos, el de la curiosidad.<sup>43</sup> A los 18 años obtuvo el *Prix* de piano y su primera mención en el Conservatorio de París. Dos años más tarde representó a su escuela en el Festival Internacional de Viena, donde se interpretaron sus Ocho Bagatelas. El éxito de su Concertino para piano y orquesta en 1932, fue seguido por muchos otros y sus composiciones fueron dirigidas por directores como Paul Paray, Hermann Cherchen, Pierre Monteaux, Eugène Ormandy, Manuel Rosenthal y Herbert von Karajan. Escribió música para ballets montados por coreógrafos como Léonide Massine, Serge Lifar, Roland Petit y Geroge Balanchine.

Su obra más grande, *El Apocalipsis según San Juan*, para coro, solistas y orquesta, fue estrenada en 1942 por Charles Munch en París. Compuso cinco óperas, entre ellas *La Main de Gloire* y *La Princesse de Clèves* y otras obras vocales como *Le Diable Boiteux*, *Trois poèmes de Paul Valéry*, y *L'ode à la Gastronomie*, todas escritas para coro a capella.

---

<sup>42</sup> En página web: [jeanfrancaix.com](http://jeanfrancaix.com)

<sup>43</sup> *idem*.

Su música de cámara (alrededor de 50 piezas), es constantemente interpretada y grabada en todo el mundo, como el Trío para cuerdas, el Quinteto de alientos No. 1, el *Petit Quatour pour Saxophones* o su Tema con variaciones. Estas piezas se han convertido en clásicos del repertorio, así como sus conciertos para solista y orquesta (alrededor de 40 piezas para casi todos los instrumentos de la orquesta), y entre las que destacan *L'Horloge de Flore* (1959) para oboe y orquesta y el *Concerto pour clarinette et orchestre* (1967).

Sus trabajos para saxofón incluyen, además del mencionado *Petit Quatour pour Saxophones*, *Cinq danses exotiques* para alto y piano, *Neuf Historiettes* para voz, saxofón tenor y piano y *Paris à nous deux (ou le Nouveau Rastignac)* para tres voces solistas, coro y cuatro saxofones.

Françaix era un neoclásico confeso que rechazaba la atonalidad y el deambular sin forma. Su estilo está marcado por la ligereza y el ingenio, teniendo como objetivo declarado dar placer. Tenía un estilo conversacional y de interacción entre las líneas musicales.<sup>44</sup> Murió en París el 25 de septiembre de 1997 a la edad de 85 años.

### 2.1.1 Cinco Danzas Exóticas para saxofón alto y piano

Esta suite tiene su origen en una obra previa, *Ocho danzas exóticas*, escrita en 1957 para dos pianos, donde los movimientos son: *Baiao*, *Malambeando*, *Mambo*, *Merengue*, *Nube Gris*, *Pambiche*, *Rock'n Roll* y *Samba Lenta*. En 1961, el compositor reescribió cinco de sus movimientos para saxofón y piano, llamando a la obra *Cinco Danzas Exóticas* porque son todas ellas de Latinoamérica: *Pambiche*, *Baiao*, *Mambo*, *Samba* y *Merengue*.

#### *Pambiche*

El "merengue apambichao" o *pambiche* tuvo su origen en Puerto Plata, República Dominicana, hacia 1917. Se dice que es un tipo de merengue desarrollado durante la

---

<sup>44</sup> Bellier, *Françaix, Jean*. s/p

primera ocupación militar norteamericana entre los años 1916 y 1924, como una imitación a los frustrados intentos de los estadounidenses por no poder bailar merengue de forma correcta en las fiestas a las cuales asistían frecuentemente, creando los dominicanos un paso de baile llamado *merengue yanqui*, acompañado de un nuevo ritmo de tambora<sup>45</sup> y una canción con letras sobre una fábrica de Palm Beach.<sup>46</sup>

En referencia a este lugar del estado de Florida, surge esta manera de llamar al ritmo pambiche, derivado de la pronunciación de *Palm Beach*, como forma de liberar la humillación política sufrida por los dominicanos ante la ocupación extranjera.

Al mismo tiempo, suele llamarse pambiche a los ritmos o claves que va introduciendo la tambora en un merengue, y los puede haber sencillos (cuando los cantantes o solistas intervienen) o más adornados y rápidos (en secciones instrumentales). Algunos autores se refieren también al pambiche como la forma simple del merengue tradicional.<sup>47</sup>

En el siguiente par de transcripciones de pambiche con tambora, se puede observar el ritmo esencial sobre el que se van añadiendo instrumentos como el güiro y las congas, en la sección rítmica, y un acordeón o un saxofón alto en la melodía. El instrumento tiene varios timbres, como el sonido de la mano sobre cualquiera de las dos membranas, haciéndolo en diferentes regiones para hacer el sonido grave o agudo, o como el golpe en el aro con la baqueta. Los sonidos se van combinando, haciendo variaciones que vuelven muy rica y compleja su interpretación.



**Ejemplo 1.** *Ritmo del Pambiche.* Garibay, 2016.

---

<sup>45</sup> Instrumento de percusión membranófono que forma parte fundamental de los ensambles de merengue. Tiene doble membrana y se ejecutan con una mano y con una baqueta.

<sup>46</sup> Vallejo de Paredes. *Antología literaria dominicana: Folklore*

<sup>47</sup> *idem.*

**Ejemplo 2.** Interpretación del pambiche en la tambora dominicana. Garibay, 2016.

Este primer movimiento de las *Cinq danses exotiques* es un pambiche tradicional, y es probable que Françaix lo haya descifrado a partir de algún trío de merengue típico de la República Dominicana, conformado por güiro, congas y tambora. El saxofón parece contener los ritmos de la tambora, con una melodía que va jugando mucho con la síncopa. El piano lleva en su mayor parte dieciseisavos y, con su bajo y su articulación definida, acompaña al saxofón en un entramado rítmico similar al de la tambora, el güiro y las congas (véase ejemplo no. 3). La pieza se compone de ocho secciones de cuatro compases cada una, repitiéndose y simulando la estructura de la forma de canción popular, donde las estrofas se completan con cierto número de versos. En la última sección hay una pequeña variación a manera de coda. Su estructura armónica transita de la tónica al V grado, luego modula al relativo menor y finalmente regresa a la tónica.

**Ejemplo 3.** *Pambiche. Fragmento. Cinco Danzas Exóticas. Jean Françaix. Schott, 1962.*

### *Baiao*

El *baião* o *baiano* (en español también se le conoce como bayón), es un estilo coreográfico y musical originario de Brasil que tiene influencias africanas, aunque la indígena también está presente. La cultura afro-brasileña es claramente identificada con la zona geográfica de Brasil donde se ubican los estados de Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahía, Espírito Santo, Minas Gerais, sur de Goiás, Río de Janeiro y el norte de São Paulo. Al *baião*, se le ubica en el noreste de esta zona, entre Pernambuco y Bahía.

A finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, el compositor brasileño Luis Gonzaga popularizó el *baião*, utilizando el instrumento característico de este estilo, la zabumba, similar al bombo y tocado con una baqueta y un mazo. También se usaba el acordeón de teclado, el triángulo y en algunos casos el pandero. A partir de este estilo se desarrolló también el forró, que es más rápido y vivo. Algunas canciones de Gonzaga forman parte esencial de la historia de la música popular brasileña, como *Baião* (1946), *Paraíba* (1950) y *Asa Branca* (1947).<sup>48</sup> También fue muy popular el *baião* que aparece en la película italiana *Anna* (1951) de Alberto Lattuada, conocida también como El Negro Zumbón o Anna Baión.

<sup>48</sup> Béhague, *Brazil*, p. 41



Sobre el ritmo básico del *baião* se pueden ir agregando acentos y otros ritmos que lo hacen más complejo y rico:

BAIAO

Gm P D G D P T Pa

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

*p* *p* *a* *m* *i* *p* *p* *a* *m* *i*

**Ejemplo 4.** *Baião*. Bordões & Primas, 2018.

En *Baiao* de Jean Françaix, podemos identificar claramente el ritmo esencial en la parte del piano, aunque el compositor pide que se toque lento, con blandura, con *morbidezza*, con ternura, y el metrónomo lo sugiere a 58:

*Con morbidezza* (♩ = 58)

**Ejemplo 5.** *Baiao*. Fragmento. *Cinco Danzas Exóticas*. Jean Françaix. Schott, 1962.

Es importante enfatizar los acentos del segundo y cuarto octavos del segundo tiempo de cada compás (2/2)

A partir de éste ostinato rítmico en el piano, el saxofón se conduce en un movimiento melódico contrastante, muy horizontal y ligado, logrando la *morbidezza* que pide Françaix. El intérprete debe mantener un sonido calmo a pesar de esas ligaduras tan extensas. Es decir, sin angustia por la respiración. A la mitad hay un interludio que intercambia los papeles de los instrumentos: el piano lleva ahora la melodía y el saxofón hace una especie de clave, como si se tratase de la función rítmica del pandero o sonaja. Después de éste punto, ambos continúan como en el principio y finaliza el movimiento con un *diminuendo* hasta *ppp*.

Resulta interesante y a la vez un reto, hacer lento un ritmo o clave que generalmente sirve para bailar. Aquí Jean Françaix logra descontextualizarlo, proponiéndolo casi como un *adagio*, y el resultado es como si la música fuera un recuerdo sonoro del *Baiao*, muy lejano, que resuena en la memoria del compositor.

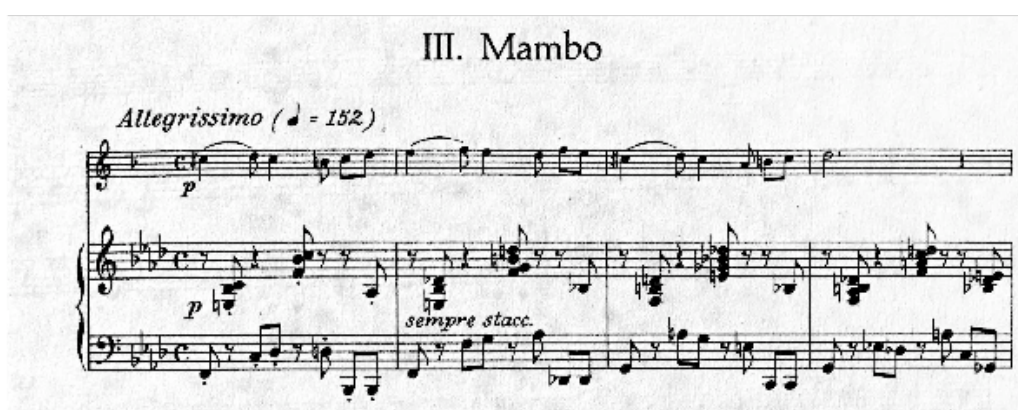
### *Mambo*

El mambo es un baile de salón derivado del danzón y el son cubano; ritmos que se bailaban junto con la rumba en los salones de baile en los años cuarenta. El son cubano evolucionó hacia un *tempo* más acelerado con la incorporación de la conga, el piano y dos trompetas, haciendo el estilo cada vez más atrevido y agresivo. La interdependencia creciente entre músicos y bailarines hizo posible que la percusión fuera adquiriendo poco a poco un papel cada vez más importante. Algunos autores opinan que la palabra mambo ya había sido usada por el músico cubano Orestes López Cachao para denominar un estilo musical que se caracterizaba en sus inicios por la improvisación. En aquellos tiempos, López Cachao formaba parte de la orquesta charanga de Arcano y sus Maravillas, y a su estilo lo llamaron mambo del danzón. Sin embargo, se atribuye al músico cubano Dámaso Pérez Prado (1916-1989) la reinención del mambo, pues fue quien tomó el nombre, la síncopa del son montuno, lo mezcló con un poco de jazz e integró nuevas melodías con saxofones, trompetas y trombones. La fama de su banda se extendió en México y Estados Unidos a partir de los años cuarenta, llegando hasta Europa a partir de 1955. Sus arreglos orquestales le aportaron una sonoridad nueva, sin

precedentes hasta ese entonces. En los años siguientes se originaron otros ritmos como el cha-cha-cha.<sup>49</sup>

El mambo se baila en pareja de manera separada, con movimientos de cadera similar a los de la rumba, usando pasos hacia delante, hacia atrás y a los costados. Contrario a lo que pasa en otros bailes, en el mambo muchos de los pasos se marcan en el cuarto tiempo (de un compás de 4/4), contra poli-ritmos en el acompañamiento acentuado por maracas y claves. También en la salsa, el término mambo se refiere al tema que llevan los metales en la sección del son montuno.<sup>50</sup>

En algunas grabaciones de la orquesta de Pérez Prado, como en el famoso Mambo No. 5, puede apreciarse el acento que lleva la percusión en el cuarto tiempo del compás de 4/4, y muy frecuentemente está dividido en dos octavos. Esta es, precisamente, la característica que aparece en el *Mambo* de Jean Françaix. Tanto en el saxofón como en el piano, el cuarto tiempo del compás está dividido en dos octavos a lo largo de todo el movimiento:



**Ejemplo 6.** *Mambo. Fragmento. Cinco Danzas Exóticas. Jean Françaix. Schott, 1962.*

Una vez más el piano parece desempeñar la función de los bongós o las tumbadoras, construyendo una base rítmica, como en el mambo, sobre las que se moverán las melodías de los alientos. La parte del saxofón siempre lleva los dos octavos en el cuarto

<sup>49</sup> García, *Mambo*. (s/p)

<sup>50</sup> Género de música cubana desarrollado por el músico Arsenio Rodríguez, caracterizado por la repetición del coro y la intensidad de la ejecución. También es característico del son montuno el momento de la pieza llamado “diablo”, donde los instrumentos tienen una “explosión” en la intensidad y destacan haciendo improvisaciones y convirtiendo al “diablo” en la parte más álgida del tema musical.

tiempo y la primera parte del compás es una síncopa, como si fuera un pequeño motivo del *Mambo no. 5* de Pérez Prado que Jean Françaix evoca, pero contrastado con sutiles articulaciones y dinámicas que van de *ppp* a *p*, usando el *f* y *ff* sólo en dos ocasiones.

Este movimiento de las Danzas Exóticas, a pesar de no tener claramente todos los elementos estilísticos del mambo, puede fácilmente transportarnos a los años cuarenta y cincuenta, evocando esa vida nocturna cabaretera que se desarrolló en la ciudad de México.

### *Samba Lenta*

Gerard Béhague, en el New Grove Dictionary, comenta que la samba es una danza y forma musical afro-brasileña, que junto con el batuque le dan nombre a estas coreografías importadas a América desde Angola y el Congo. La *umbigada* es una de las características principales de éste baile, en donde las parejas se invitan a la danza tocándose con el ombligo. En el siglo XIX la samba rural o *caipira*, era acompañada por un canto formado con melodías descendentes e isométricas, cantadas casi siempre en terceras paralelas, en compás binario y ritmo sincopado. Poco a poco se fue urbanizando, y la samba se diversificó pero mantuvo el canto responsorial alternado entre solista y coro.

La samba rural, a principios del siglo XX, tenía una estructura simple, basada en los versos tradicionales de la poesía portuguesa de siete sílabas, con algunas variantes en la métrica como resultado de la improvisación. La dotación típica del ensamble de samba rural era el bombo, tarola, pandero, cuica (membranófono frotado), reco-reco (tipo de güiro) y el *guaiá* (maraca).

La samba urbana se estandarizó en los años 20, particularmente en Río de Janeiro y aparecieron muchas variantes, como la batucada o samba de morro, interpretada predominantemente con instrumentos de percusión en las favelas o barrios de los suburbios de esa ciudad. En los años 30 pasó a los salones como música para bailar y cantar, aunque en las orquestas la sección de percusiones era considerablemente más pequeña que en las de la samba de Carnaval. Las escuelas de samba adquirieron gran

relevancia para el Carnaval celebrado anualmente y algunos compositores crearon sambas de enredo para esas instituciones. En los años 50 surgió el *bossanova*, con una fuerte influencia del jazz y con un nuevo enfoque estético, como sucedería también más tarde con la *samba-pagode* y *samba-reggae*, en los años 70 y 80, y que fueron una respuesta a la comercializada y turística samba de las escuelas de carnaval.<sup>51</sup>

La samba compuesta por Jean Françaix sugiere, por su tempo lento, que también buscaba un enfoque diferente al de la samba de enredo o de carnaval, además del inusual compás que elige para la pieza, un 5/8. La función percusiva la lleva el piano y la melodía del saxofón, construida con una gran cantidad de segundas mayores y menores, tiene un carácter sutil y permite ser interpretada *cantabile e teneramente* tal y como lo pide la partitura.



**Ejemplo 7.** *Samba Lenta. Fragmento. Cinco Danzas Exóticas. Jean Françaix. Schott, 1962.*

Aunque el tempo sugerido es octavo=144, la velocidad puede ser aún menor para exagerar su carácter y parecer más una samba pagoda que una samba de carnaval. De manera similar al *Baiao*, aquí es pertinente mantener la columna de aire muy relajada para lograr frases largas, amplias y alrededor de una dinámica que va del *p* al *mp* y al *ppp*.

### *Merengue*

El merengue es una danza de República Dominicana, Haití y Venezuela. En República Dominicana fue originalmente música de los campesinos y en la Era Trujillo<sup>52</sup> (1930-

<sup>51</sup> Béhague, *Samba*. (s/p)

<sup>52</sup> La *Era Trujillo* se refiere al período de 31 años del gobierno de Rafael Leónidas Trujillo en República Dominicana, desde 1930 hasta 1961.

1960) pasó a los salones de baile y se convirtió en la Música Nacional.<sup>53</sup> Se adoptó como una manifestación cultural típica del país. El merengue de Cibao, que es una región del norte del país, fue su primer referencia. Al merengue de esta zona se le llama merengue típico y es interpretado por grupos de tres o cuatro músicos, ensamble llamado genéricamente *Perico Ripao*, que era un lugar donde pernoctaban los campesinos antes de ir a la ciudad a vender sus productos. Estos ensambles estaban conformados por guitarra, acordeón, güira y tambora. La música tiene un ritmo rápido, estructurado en dos segmentos: el paseo y el jaleo, y la forma en la que están organizados los versos pueden ser de tipo copla, seguidilla o décima.

El desarrollo musical del merengue tuvo lugar cuando Trujillo lo impulsó a nivel nacional como estrategia de promoción (1930-1961), y entonces se introdujo en las clases intelectuales y de poder económico. Algunos de los mejores músicos, como Julio Alberto Hernández (saxofonista, pianista y compositor), llevaron el merengue a los salones de baile de los centros urbanos y le dieron una estructura basada en los ensambles de música estilo *Big Band*, manteniendo la base rítmica original. Posteriormente, en los 60, surge el combo, una orquesta de unos 14 músicos con bailarines y coristas al frente, convirtiéndose en baile nacional de la República Dominicana. La coreografía de la danza es muy sencilla y eso lo hizo más popular aún.

En *Merengue*, Jean Françaix dibuja una especie de ensamble de *Perico Ripao* o merengue tradicional a través del piano y del saxofón. Mucho ayuda a interpretar este movimiento el imaginar el saxofón como un acordeón y el piano como el güiro y el tambor. Su pulso rápido debe sentirse constante y preciso, como para acompañar su baile, que es muy sencillo pero requiere de un pulso perfecto. Es tan corto y frenético, que uno de los pocos recursos que tiene para darle estructura, es la dinámica, pasando en dos ocasiones súbitamente de *f* a *p*, para terminar el movimiento con un prolongado *diminuendo* que se va alejando hasta *pp*. A continuación un pequeño fragmento del inicio:

---

<sup>53</sup> Impulsó el merengue a nivel nacional como parte de su estrategia de promoción.

V. Merengue

*Vivo con spirito* (♩ = 132)

**Ejemplo 8.** *Merengue. Fragmento. Cinco Danzas Exóticas. Jean Françaix. Schott, 1962.*

De manera general considero, que a lo largo de la obra, el piano juega el papel de la base rítmica, es decir, imita a las percusiones, al bajo y además colorea la armonía con la que Jean Françaix exploró la música de Latinoamérica. En cada uno de los estilos en los que se inspiró, y que están representados en estas piezas, el ritmo es la base para su ejecución, no solamente porque las percusiones son características en cada uno de ellos, sino porque son estilos que existen básicamente para bailar. El saxofón entreteje sus melodías con los ritmos del piano, apoyando de manera importante y eficaz lo que el compositor retrata en cada movimiento, como si él estuviera representado por el saxofón, el viajero francés que recorre Latinoamérica y baila con los ritmos que encuentra en su camino, y ahí está el piano, esperando para ser retratado. Por eso los movimientos están escritos en un formato corto, y algunos casi parecen miniaturas, como si se tratase de las postales fotográficas de su viaje por la región.

## 2.2 Pedro Iturralde

Iturralde es uno de los músicos más prolíficos de su generación en España. Nació en Falces, Navarra en 1929. Además de saxofonista, clarinetista y compositor, fue profesor del Conservatorio de Madrid de 1978 a 1994. Colaboró, como solista, con la Orquesta Sinfónica de la RTVE en varias ocasiones.<sup>54</sup> Recibió en 1992 el premio a la Creación Musical, Literaria y Plástica de la Comunidad de Madrid. Ha combinado a lo largo de su vida las tareas pedagógicas y la interpretación del saxofón tanto en los ámbitos clásicos como del jazz. Es considerado, junto con el pianista Tete Montoliu, una de las grandes figuras del jazz español.

Comenzó a estudiar clarinete y saxofón a los 9 años de edad, y realizó sus primeros compromisos profesionales en el saxofón a los once años. En 1948 realizó su primera gira fuera de España. Cuando regresó, estudió la carrera de saxofón, que concluyó en tan sólo un año, al tiempo que visitaba algunos países como Francia, Italia, Turquía, Grecia y Líbano. Invertió en esa gira siete años de su vida, y a mediados de los años sesenta se instaló en Madrid. Tocó de forma habitual en el Whisky Jazz Club, junto a algunos músicos fijos en ese club como Joe Moro, Juan Carlos Calderón, Regolí, Vlady Bas o Santiago Pérez. Ahí tuvo la oportunidad de tocar también con Gerry Mulligan, Lee Konitz, Donald Byrd, Hampton Hawes y Tete Montoliu. Con este último, además, estuvo de gira por el norte de España (País Vasco y Cataluña).

En 1967 grabó con Hispavox un disco titulado *Jazz Flamenco (vols. I y II)*, donde colaboró un joven guitarrista llamado Paco de Algeciras, seudónimo de Paco de Lucía. El disco impactó internacionalmente, pues mezclaba el jazz y el flamenco. En el mismo año grabó también para el sello alemán MPS. Además, fue invitado al Festival de Jazz de Berlín, donde se dieron cita grandes músicos como Miles Davis, Thelonious Monk, Sarah Vaughan o Baden Powell. Ésta fue la época en la que actuó en el Play-House Theatre de Londres y en el Palau de Barcelona, con la *All Star Big Band*, patrocinada por la Radio de la Unión Europea.

Al año siguiente, en 1968, colaboró con el pianista Hampton Hawes y grabaron un LP icónico para el jazz español de entonces: *Pedro Iturralde Quartet Featuring Hampton*

---

<sup>54</sup> Radio y Televisión Española



*Hawes*. En 1972 le fue otorgada una beca para estudiar armonía y arreglos en el Berklee College of Music de Boston. Allí estudió *arreglo* con Herb Pomeroy, y armonía avanzada.

Iturralde participó en el grupo del vibrafonista Gary Burton y en la *All Star Faculty Big Band*. En ese mismo año le fue concedido el primer premio en un concurso de composición, en la ciudad de Mónaco, con la pieza *Like Coltrane* (más tarde llamada Tribute to Coltrane).

A partir de 1974 participó en el Festival de jazz de Madrid, con su cuarteto, en varias ocasiones, y junto al pianista Horace Parlan en el Festival de San Isidro de 1986, acompañados a la batería por Ed Thigpen. En 1978 ganó el segundo premio de composición, en el Festival de Mónaco, con la composición *Toy*.

En el campo de la música académica, Pedro Iturralde ha tenido también una intensa actividad. En 1992 participó en la Cumbre Europea de Maastricht interpretando junto a una gran orquesta su tema *Old Friends*. Ha colaborado con la Orquesta Nacional de España y con la Orquesta Sinfónica de RTVE.

Con su Cuarteto de Saxofones grabó el disco *Sax a Peal* en 1994 y también participó con *L'Ensemble de Saxofones de Lyon*. Adicionalmente, cabe resaltar su labor como compositor de bandas sonoras de películas, entre las cuales destaca la película *El viaje a ninguna parte*, de Fernando Fernán Gómez.

En sus composiciones de jazz y música académica, existe la fusión con la música tradicional española y con la de algunos países que visitó a lo largo de su vida.

### 2.2.1 Pequeña Czarda para saxofón alto y piano

Según el diccionario Oxford de la música,<sup>55</sup> la *csárda*, como se escribe correctamente según esta fuente, es una danza húngara que se originó aproximadamente en 1835 a partir de otra danza llamada *Verbunkos*. Ésta última era usada para reclutar militares en el ejército y se acompañaba de música gitana. La *Verbunkos* evolucionó para llegar a la

---

<sup>55</sup>Bellman, *Csárdás*, p. 3

*Csárda* y fue adoptada como la danza nacional húngara. Su uso derivó en los salones de danza aristócratas de 1830 y uno de los primeros compositores en usarla fue el húngaro Márk Rózsavölgyi, en unas *Csárdas* para violín y piano.<sup>56</sup> Su estructura y características son muy definidas, y debido a su forma de interpretarla y las inflexiones que se utilizaban, pronto se popularizó y fue una referencia de la música gitana húngara. La *Rapsodia Húngara no. 2* de Franz Liszt, escrita utilizando la *csárda* como estructura, es una de las más famosas del género.

La *csárda* se divide en dos partes: una lenta a manera de introducción llamada *lassú*, la cual tiene un carácter pesado y dramático, seguida de una sección llamada *friss*, la cual está en compás binario y paulatinamente se acelera hasta un *prestissimo*.

Cuando Pedro Iturralde tenía 20 años de edad, compuso su obra más famosa: *La Pequeña Czarda*, para saxofón y piano. Más adelante publicó versiones de dicha obra para cuarteto de saxofones y de clarinetes, quinteto de alientos, orquesta de cuerda y banda sinfónica. Dedicó la versión de la obra que aquí se revisa (orquestrada por su hermano Javier) a un amigo: el saxofonista Theodore Kerkezos.

El carácter de esta obra es sumamente narrativo, con una línea dramática muy voluble e impulsiva. La estructura comienza precisamente con una introducción lenta y una pequeña cadencia, con mucho *rubato*, para llegar después a un *andante* con un carácter muy *cantabile*, casi como un lamento. La pieza es este contraste entre las secciones lentas, sumamente expresivas, y las secciones rápidas, donde el virtuosismo aflora con explosiones rítmicas propias de una fiesta. En el *Vivace* se percibe aún más la influencia de la música húngara, con un vertiginoso *allegro vivace* sobre escalas menores.

El profundo carácter gitano y de Europa del este que tiene esta obra, esta inevitablemente relacionado con la música para violín de esa región, por sus característicos *glissandi* y su gran expresividad, y resulta una buena fuente de inspiración para el fraseo del saxofón.

El piano, aunque su rol es más el de acompañante, tiene también momentos de solista, con cadencias y motivos muy melódicos en donde puede darse libertades interpretativas. Pero hay momentos donde es muy importante que ambos instrumentos

---

<sup>56</sup> idem.

mantengan el pulso de manera precisa, como un metrónomo, de otra manera se corre el riesgo de tropezarse rítmicamente.

Claramente es una pieza para demostrar cierto grado de virtuosismo técnico e interpretativo, pero con un gesto *doloroso* propio de la música gitana que ayuda al intérprete a conectar con más ideas para su ejecución.

The image shows a page of a musical score for the piece "Pequeña Czarda" (Czardas) by Pedro Iturralde. The score is written for guitar and includes a variety of dynamics and articulations. Handwritten notes include "Larghetto (♩ = 66)", "mf", "molto accel.", "ff", "p", "a tempo", "ad lib.", "enérgico", "f", "p", "tranquilo", "poco rubato", and "cede". The score is written for guitar and includes a handwritten signature "Luzuel Vella Jover" and a number "R: 304".

**Ejemplo 9.** Fragmento. *Pequeña Czarda*, Pedro Iturralde. Real Musical, 1998

### 2.3 Pierre Max Dubois

Fue un prolífico compositor francés de música instrumental principalmente, e hizo tres pequeñas óperas y algunos ballets. Nació en Graulhet en 1930 y murió en Rocquencourt en 1995. Estudió en el Conservatorio de París de 1949 a 1953 con Jean Doyen y Darius Milhaud. A la edad de 19 años, la Radio Francesa le comisionó su primera obra, la *Suite Humorística*. Ganó el *Prix de Roma* en 1955 (con *La rire de Gargantua*, una cantata para soprano, tenor, bajo y orquesta) y el *Grand Prix* de la ciudad de París en 1964 con la *Symphonie-sérénade*. También dirigió orquestas en Francia, Bélgica, Estados Unidos y Canadá. Mantuvo una intensa actividad docente en París y Quebec y editó numerosos libros de enseñanza musical. En muchos de sus trabajos exploró dotaciones instrumentales inusuales, como en *Easy Sliding* (1981) para cuarteto de trombones y orquesta, o el *Hommage à Hoffnung* (1981) para orquesta de saxofones. Dubois utilizó elementos que iban desde el jazz hasta la música tradicional.

Contribuyó significativamente al repertorio para alientos y nutrió particularmente al de saxofón. Compuso conciertos, sonatas, piezas de concierto y cuartetos. Su estilo estuvo influenciado por Milhaud, Françaix y Prokofiev.<sup>57</sup>

#### 2.3.1 Piezas Características en forma de Suite

Las piezas características o de carácter han sido parte del catálogo de casi todos los compositores occidentales a partir del siglo XIX, como Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Chopin, Schumann y Brahms.<sup>58</sup> Generalmente son piezas para piano solo, cortas y descriptivas, y expresan un solo estado de ánimo (marcial, onírico, pastoral) o una idea programática definida por su título. No hay, en general, formas preestablecidas, porque es más importante el significado emocional, aunque muchas obras utilizan la forma ternaria.<sup>59</sup>

Pierre Max Dubois utiliza este género para escribir una suite narrativa y mostrar sus dotes como compositor. La forma suite, elegida por Dubois para estructurar esta obra,

---

<sup>57</sup> Musk, *Pierre Max Dubois*. (s/p)

<sup>58</sup> Brown, *Characteristic (Character) piece*. (s/p)

<sup>59</sup> Bingham. *Pierre-Max Dubois: A Performance guide to selected Works for the saxophone*. p.274

tiene su origen en las danzas barrocas, pero en este caso sus movimientos aluden a las danzas tradicionales o características de diferentes países, como España, Rusia, Francia y Hungría, aunque al final hace un homenaje a la ciudad de París, con *À la Parisienne*, sugiriendo el tradicional cancán de Offenbach adoptado por el *Moulin Rouge*.

Las *Piezas Características*, de 1962, están dedicadas a Jean Marie Londeix (1932), uno de los saxofonistas más representativos de la escuela francesa. Fue un importante educador e impulsor del repertorio para saxofón, al estrenar más de 100 obras. Londeix fue profesor en el conservatorio de Dijon por 18 años y después en el de Bordeaux, del cual se retiró en 2001.<sup>60</sup>

*À l'espagnole* es el primer movimiento, donde evoca la danza flamenca y la guitarra. Comienza con un tema rápido, con *appoggiaturas*, acentos y escalas. En las secciones más melódicas y el Recitativo, hay una especie de *cante jondo*<sup>61</sup> del flamenco andaluz, pero muy a la manera de Dubois, porque a pesar de escribir todo el movimiento en compás ternario, característico del flamenco, lo reemplaza hacia el final por un compás de 7/8. La forma ternaria se completa cuando regresa al tema rápido del inicio. La manera de utilizar la escala menor, color característico del flamenco, remite también al tema del corno inglés en el *Adagio* del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo. Las escalas combinadas con las melodías sincopadas y un poco más contemplativas, permiten al intérprete ser muy expresivo y visceral, como el *cante jondo*.

Los ritmos en la parte del piano, sugieren que tiene la función del *palmero*, que es la persona que acompaña con palmas los bailes y ritmos flamencos<sup>62</sup>. Para entender el ritmo, adentrarse en el estilo y trabajar el ensamble con el saxofón, es conveniente que el pianista experimente ser este personaje. Leer la mano izquierda y los tiempos fuertes con un pie, como si se *zapateara* el piso, y la mano derecha palmeando, recreando un ensamble flamenco junto con el saxofón.

---

<sup>60</sup> Umble. *Jean-Marie Londeix: master of the modern saxophone*. p. 45

<sup>61</sup> Según la RAE, es el *cante* más genuino de andalúz, de profundo sentimiento.

<sup>62</sup> RAE, *Diccionario esencial*. p. 1083



**Ejemplo 10.** *À l'espagnole. Fragmento. Piezas características en forma de suite. Dubois. Leduc, 1962*

*À la Russe* es la interpretación de Dubois de la música y la danza característica de este lugar. Alterna una sección muy melódica, en donde es fácil imaginar la sonoridad de coros masculinos. Es muy solemne y lenta. La otra es una sección rápida que nos remite a las danzas tradicionales rusas, con *balalaikas*, acordeón y Cosacos. Es tal vez una interpretación estereotipada de la música tradicional de ese país, y según Bingham, este movimiento es similar a los primeros trabajos de Glinka.<sup>63</sup> El piano imita rítmicamente a las *balalaikas* y sus acentos en los contratiempos, característicos de esta música, mientras el saxofón canta la parte melódica, en la sección lenta de manera sostenida y en la rápida con virtuosismo, siguiendo el *Allegro molto vivo*. La estructura de todo el movimiento esta basada en la combinación de estos dos *tempos* y es el más breve de todos.

<sup>63</sup> Bingham, *Pierre*. p. 275

**SAXOPHONE ALTO**

Clas. \_\_\_\_\_

Adquis. J-6567 R-5029

II. A LA RUSSE

**Pesante**  $\text{♩} = 50$

*p très chantant sostenuto*

**Allegro molto vivo**  $\text{♩} = 184$

*ff*

**Pesante**

*p*

Ejemplo 11. *À la russe*. Fragmento. *Piezas características en forma de suite*. Dubois. Leduc, 1962

*À la Française* es un movimiento basado en una melodía sencilla, clara y elegante. Con la calma del *Andante simplice*, la tímida melodía se desarrolla y hace compleja porque juega con los cambios de compás en todo momento. Combina secciones de 4/4, 3/4, 5/8, 6/8, 2/4 y 3/8, pero mantiene su horizontalidad. El piano comienza haciendo *octavos* en ambas manos, en *pp* y con un movimiento contrario. El color del sonido, con el *sonore* y el *laisser vibrer*, es una prioridad. La línea que se dibuja en la armonía, casi en forma de bajo de *Alberti*, *arpegiado*, se combina con acordes que dan soporte a la melodía del saxofón sutilmente, casi de manera textural. Es un movimiento contrastante, que al estar a la mitad de la obra, sirve como remanso que da calma entre dos agitadas y vertiginosas piezas, las danzas rusas y las húngaras.

Ces. \_\_\_\_\_  
Adquis. \_\_\_\_\_

III. A LA FRANÇAISE

Andante semplice  $\text{♩} = 80$

Sons réels

Andante simpliciò  $\text{♩} = 80$

PIANO

*pp*

**Ejemplo 12.** *À la française*. Fragmento. *Piezas características en forma de suite*. Dubois. Leduc, 1962.

*À la Hongroise* está basada en las ya mencionadas *Csardas*, en música y danza tradicionales que “fueron popularizadas por Liszt y se han convertido en arquetipo de la música nacional de Hungría.”<sup>64</sup> Resulta interesante imaginarse la música gitana y el violín como punto de partida para su interpretación, donde la velocidad, el virtuosismo y la euforia de celebración protagonizan su ejecución. La forma ternaria se completa cuando en medio del tema frenético aparece un tema lento y melancólico que va acelerándose hasta llegar al tema del inicio nuevamente. El piano acompaña rítmicamente, subdividiendo los tiempos en cuatro dieciseisavos o dos octavos.

Molto vivace  $\text{♩} = 152$

*p*

**Ejemplo 13.** *À la hongroise*. Fragmento. *Piezas características en forma de suite*. Dubois. Leduc, 1962.

<sup>64</sup> *idem.*, p. 275



*À la Parisienne* es una descripción musical de París, “cosmopolita, urbano y con prisa.” Nos remite también a su vida nocturna, la del *Moulin Rouge* y su *Can-Can*, con una dosis de frenéticas escalas cromáticas ascendentes y descendentes. Dubois presenta un poco de humor galo, con *glissandi* y una indicación para hacer un *cuac* con el saxofón (*faire un couac*), que es un efecto tímbrico que puede lograrse jugando con la embocadura, la caña y la columna de aire. Según Bingham, es para emular el *cláxon* de un taxi. El piano funciona como si acompañara a una película de cine mudo, tiene humor y parece a veces una pianola también.



**Ejemplo 14 y 15 (abajo).** *À la parisienne*. Fragmentos. Piezas características en forma de suite. Dubois. Leduc, 1962



## 2.4 Jacob ter Veldhuis

Compositor holandés *avant pop*<sup>65</sup> nacido en 1951. Comenzó su carrera como músico de rock y estudió composición y música electrónica en el Conservatorio de Groningen. Durante los ochenta se dedicó de tiempo completo a la composición y se dio a conocer con melodiosas composiciones, que según él, venían del corazón, tenían mucho efecto sin ser melosas o artificiales y eran gratificantes al oído.<sup>66</sup> “Adrezo mi música con azúcar”, dice Veldhuis. A su vez hace un eficaz uso de la electrónica, incorporando *samples* de la Guerra del Golfo, del trompetista Chet Baker o del programa televisivo de Jerry Springer y ha hecho muy popular su uso del discurso hablado utilizado como melodía. Su música es una mezcla de distintas capas de la cultura, desde la más refinada hasta la más básica. En el 2001 las largas filas para el festival *JacobTV* (como él mismo se hace llamar haciendo alusión a la televisión) organizado en Rotterdam y con duración de cuatro días, hicieron evidente la creciente popularidad del autor, dentro y fuera de los Países Bajos. Su *Goldrush Concerto*, *Grab it!* y su *Tercer Cuarteto* para cuerdas se convirtieron en éxitos, inspirando a otros artistas como el coreógrafo holandés Hans van Manen, quien produjo tres ballets con estas obras. Veldhuis aún es una figura controversial en ciertos círculos y se ha anclado en lo que él mismo llama *avant-garde desteñido*, esforzándose por liberar a la música de su aislamiento al emplear un lenguaje directo, a veces provocativo. Desdeña lo disonante y utiliza elementos que están completamente devaluados como expresión musical.<sup>67</sup> Su música “ultra-tonal” y meliflua, alcanzó el clímax con el oratorio *Paradiso*, estrenada después de los atentados de septiembre de 2001. El periódico NRC lo llamó “el Jeff Koons de la nueva música”, en alusión al artista estadounidense que se destaca por el uso del kitsch, de elementos pop y una gran monumentalidad.

Aunque *JacobTV*, es uno de los compositores europeos más interpretados, sigue siendo un desterrado por los márgenes establecidos en la escena de la música académica actual, y recientemente fue acusado de “terrorismo musical” después de una premier en el Congreso Mundial de Arpa en Amsterdam.<sup>68</sup> Según el *Wall Street Journal*, su nueva

---

<sup>65</sup> Movimiento artístico norteamericano de los años noventa derivado del postmodernismo y caracterizado por el uso de materiales tomados de los medios masivos de comunicación.

<sup>66</sup> En página web: [jacobtv.net/bio/cv.html](http://jacobtv.net/bio/cv.html)

<sup>67</sup> *idem*.

<sup>68</sup> *idem*.

obra hacía ver a los músicos raperos o *hip-hoperos* como si estuvieran sedados. En el 2007 presentó una trilogía de discos con una antología de su obra con 12 horas de audio y video, presentado en el museo Whitney de Arte Americano de Nueva York.

En los últimos años a trabajado en una video-ópera llamada *The News*, que trata acerca de la crisis crediticia y otros eventos mundiales. También hace giras con su *JacobTV Band* y su show multimedia *Cities Change The Songs of Birds*.

Para el sello *Records International*, la música de JacobTV es una exuberante combinación de post minimalismo y romanticismo.<sup>69</sup> Mientras por un lado integra el rock, el jazz y la cultura pop en su música, por el otro se aleja del modernismo. Los medios de comunicación norteamericanos y los acontecimientos del mundo son su material y posee una fuerza explosiva y una cruda energía que combina con un intrincado diseño arquitectónico. Su control de la energía y el impulso es una de sus características principales. Los rápidos movimientos o giros en sus piezas tienen un excitante sentido de la conducción e intencionalidad, y sus piezas más meditativas tienen una lógica y calmada intensidad que las mantiene serpenteantes o estáticas. Su música es emocionalmente directa y posee un lirismo auténtico que nunca suena como refrito del romanticismo. Está marcada por un sutil optimismo que refleja su deliberado rechazo a lo que él percibe como negativo en mucha música moderna.<sup>70</sup>

La música de JacobTV ha sido interpretado por muchos ensambles, orquestas y solistas de renombre internacional, como la Orquesta del Concertgebouw, la Filarmónica de Tokyo, la Filarmónica de Rotterdam y el saxofonista Arno Bornkamp, entre muchos otros. Coreógrafos como Hans van Manen y Nanine Linning, también han creado ballets a partir de su música.

---

<sup>69</sup> Incluida en las notas de la partitura *Grab it!*

<sup>70</sup> *idem*.

### 2.4.1 Grab it!

*Grab it!* para saxofón tenor y electrónica fue compuesta en noviembre de 1999 para el saxofonista holandés Arno Bornkamp y comisionada por el Fondo para la Creación Musical de los Países Bajos. Se le pidió al compositor hacer un trabajo que hiciera un comentario a la famosa pieza del francés Christian Lauba, *Hard*, a lo cual JacobTV respondió: haré una pieza que será más *dura*, no en un sentido técnico o virtuoso, ¿cómo podría?, *Hard* es imbatible en este aspecto, sino en un sentido dramático.<sup>71</sup> Para JacobTV el saxofón es parte de la reciente historia musical de Estados Unidos, que creció en los sesenta con el blues, el jazz y el rock, siendo una gran influencia para el compositor holandés. En su opinión, las raíces de todos esos estilos musicales pueden ser encontradas en el lenguaje inglés, en la palabra hablada, la cual es al mismo tiempo—según el compositor—uno de los orígenes de la música. “Mientras más emotiva es la palabra, más comienza a ser cantada y a convertirse en música.”<sup>72</sup>

En *Grab it!* trata de explorar el terreno entre el lenguaje y la música. Seleccionó *samples*<sup>73</sup> de voces de un viejo documental norteamericano sobre delincuencia juvenil, llamado *Scared Straight*, donde los reos juegan un papel principal. A finales de los años setenta en Estados Unidos, llevaron a cabo un programa de rehabilitación dirigido a jóvenes delincuentes. Llevados a una cárcel para escuchar de viva voz las experiencias de algunos reos que cumplían largas condenas o cadenas perpetuas, escucharon cómo serían tratados en la cárcel si seguían delinquiriendo. Los prisioneros narraban su mundo al margen de la sociedad, y sus fuertes diálogos, gritos y explosiones verbales, fueron motivos que inspiraron profundamente al compositor. La vitalidad de este áspero sonido del lenguaje de estos hombres que gritan, forma una perfecta unidad con el duro y poderoso sonido del saxofón tenor. *Grab it!* es una especie de dueto, o duelo si se quiere, para tenor y electrónica. El saxofón compite al unísono con un perpetuo rango de sílabas, palabras y enunciados, exigiendo una gran resistencia al intérprete. El significado de las palabras se vuelve cada vez más claro durante la pieza, así como la desesperanza de los reos, y en donde tampoco el suicidio les es ajeno. En una escena del documental, uno de los reclusos pide a un joven hacer una dinámica sujetándole de la

---

<sup>71</sup> Veldhuis, *Grab it!*.

<sup>72</sup> *ibidem*

<sup>73</sup> Pequeñas muestras o porciones de sonidos grabados que posteriormente se utilizan como un instrumento musical o en una diferente grabación de sonido.

cintura, y a la falta de reacción del joven, el reo le grita: *Grab it, grab it mother fucker!*. Aunque de aquí es el título, así también la pieza es una metáfora de vida para Ter Veldhuis: *Grab it!*, sujétala, aférrate a ella, “vale la pena vivirla”.

Después de su estreno en el Congreso Mundial de Saxofón en Montreal en julio de 2000, la pieza se ha convertido en parte del repertorio interpretado regularmente y grabado alrededor del mundo por muchos solistas. En el 2003 hizo un arreglo para orquesta.

Aunque es una pieza para instrumento y electrónica, (término que se le da a la dotación donde comúnmente se agrupan las piezas creadas y reproducidas en estos medios tecnológicos combinados con instrumentos acústicos), Jacob Ter Veldhuis indica que es para saxofón y *large ghetto blaster*, es decir, grabadora portátil de gran tamaño. Estos aparatos estuvieron ligados, sobre todo en los años ochenta y parte de los noventa, a grupos urbanos y pandillas callejeras que se reunían a bailar *breakdance*<sup>74</sup> e interpretar canciones de rap,<sup>75</sup> el cual se inserta en la cultura *hip-hop*, que es un movimiento artístico surgido en Estados Unidos a finales de los años sesenta en las comunidades afroamericanas y latinoamericanas de barrios populares neoyorquinos. El *hip-hop* se define por seis elementos estilísticos: MC (maestro de ceremonias, quien tiene el micrófono y rapea), DJ/*turntablism* (quien ejecuta el tornamesas y selecciona los discos en una fiesta), *sampling* (sintetización de sonido), *beatboxing* (forma de percusión vocal), *breakdancing* (baile) y el *graffiti* (pintura callejera con aerosol).

La obra es una especie de concierto de *hip hop*, donde cada integrante tiene su función: la grabadora cumple la de DJ o tornamesas, el contenido de la grabación hace las veces de *beatbox* y MC, y el saxofón tenor es el MC o rapero principal. Las palabras y frases grabadas en la cárcel donde se filmó el documental, fueron organizadas y editadas para formar poderosos y energéticos ritmos, sobre los que el saxofón juega y rapea:

---

<sup>74</sup> Estilo de danza muy atlético que imita movimientos robóticos y ondulantes, logrando aislar cada uno de los músculos de las extremidades del cuerpo.

En: Randel, *Harvard*, p. 391

<sup>75</sup> Recitación rítmica de rimas, juegos de palabras y poesía.

SPEAK IT UP...I SAID SPEAK IT UP MICKEY MOUSE,  
SPEAK UP!

GRAB IT MOTHER I SAID

I STILL HEAR 'M RING

GRAB IT MOTHERFUCKER, GRAB IT!

FIFTY GIMME

AND I WANT YOU TO HAVE THAT SAY NOW WHEN  
YOU WALK OUT THAT DOOR GOING DOWN HERE  
'CAUSE I'LL

BE SQUADIN' ON YOU

IT'S A NO – LE IT'S A NO –LE

MOTHER FUCKER PUNCH

OH MAN, HA HA HA

SEE THIS

NOBODY

WHAT'S YOUR NUMBER

FOR EVER

54936 LIFE AND FROM MOTHERFUCKING NOW ON

**Ejemplo 16.** *Fragmento del texto de Grab it!. Jacob ter Veldhuis, Boombox, 1999.*

Por otro lado, sugiere que el saxofón y la grabadora—la cual puede ser conectada también a un sistema de amplificación—tengan el mismo peso escénico y sonoro al sumergirse en una poderosa y dura interpretación.

El jazz y el rock es otro estilo que Veldhuis explora en esta pieza y a lo largo de toda ella hay indicaciones que sugieren emular a saxofonistas de esos estilos, como Sonny Rollins, Archie Shepp, George Adams, Ben Webster y Clarence Clemons. Pero ¿cómo se imitan si el intérprete de *Grab it!* no los conoce?. Escuchar sus grabaciones puede ser una referencia directa del estilo de cada uno. Sin embargo, la sugerencia de Veldhuis pudiera ir más en relación con una propuesta de carácter, como si se tratara de un *passionato* o un *molto misterioso* o inclusive pudiera ir más relacionado con una personalidad musical. Al hacer referencia a ellos evita también la homogeneidad del timbre que se busca en el saxofón clásico, sugiriendo tomar más riesgos para encontrar la personalidad sonora de cada sección e ir más allá de colores tímbricos:

#### a) Sonny Rollins

sempre staccato

I grab it mother fu- I grab it mother fu- I

Sonny Rollins

*f*

#### b) George Adams y Archie Shepp

210

Grab it mother fu-cker grab it overtones

*fff* George Adams

Shepp

freak out in decrescendo

#### c) Clarence Clemons

His motherfucking manhood might just been tested

His motherfucking manhood might just been tested

His motherfucking manhood might just been tested

growl

Clarence Clemons

248

## d) Ben Webster

The image shows a musical score for Ben Webster's piece 'Grab it!'. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The melody is written in the treble clef. The lyrics are: 'ne- ver ne- ver ne- ver al- right you should', 'tie one end around the pipe and for you tough motherfuckers like you YOU LOSE EVERYTHING! YOU LOSE EVERYTHING!', and 'listen to the pace of the throb from the chord, then join in unitt: "Grab it"'. The score includes a box number '325' at the top left and '332' at the bottom left. A box labeled 'Ben Webster' and 'pp' is located at the bottom right of the score.

**Ejemplo 17,18,19 y 20. Fragmentos. *Grab it!* Jacob ter Veldhuis, Boombox, 1999.**

Sonny Rollins, nacido en Nueva York en 1930, fue de los principales representantes del estilo Hard Bob, a finales de los años cincuenta, caracterizado por seguir la tradición del jazz clásico y desempeñó un papel clave en definir el sonido prototípico para el saxofón tenor en esa época.<sup>76</sup> Rollins comentaba: me gusta pensar que hay un vínculo directo entre el primer jazz y el jazz de cualquier época, que se pueda tocar de una manera en que puedas oír lo antiguo al igual que lo nuevo.<sup>77</sup>

El crítico de jazz Ted Gioia, comenta:

Gunter Schuller analizó el estilo de improvisación de Rollins, llamando la atención sobre la habilidad del saxofonista para construir solos mediante la manipulación de motivos musicales simples,...sobresalía en su empleo de éstos como material temático, un equivalente en jazz a la sección de desarrollo de la forma sonata. En una época en la que los solos de jazz sonaban cada vez más como un flujo discontinuo de escalas y frases, Rollins construía sus improvisaciones a la manera antigua, frase por frase.<sup>78</sup>

Son precisamente estos motivos cortos, repetidos y con variaciones, los que Veldhuis recomienda interpretarlos pensando en Sonny Rollins.

George Adams fue parte del ensamble del legendario contrabajista Charles Mingus en los años setenta, y algunos críticos lo ubican como un saxofonista neoclásico del jazz.<sup>79</sup> Para el crítico e historiador Joachim Berendt, “Adams hace explotar sus

<sup>76</sup> Gioia, *Historia*, 412.

<sup>77</sup> *idem*.

<sup>78</sup> *idem*. 413,414.

<sup>79</sup> *idem*. 442



improvisaciones vitales y guturales en la región superior de saxo de modo tan salvaje que recuerdan una y otra vez el falsete del *gospel* y del blues, con igual intensidad y emoción expresivas.”<sup>80</sup>

Archie Sheep es un saxofonista tenor de la vanguardia del free jazz, donde hubo una tendencia hacia las libertades armónicas y para quienes, en palabras de Berendt, “era más importante la polifonía que las notas realmente sopladas.” Sheep se encuentra más cerca de la atonalidad folclórica y concreta del *field cry* y del folk blues arcaico, y no tanto de la atonalidad abstracta e intelectual europea.”<sup>81</sup>

Clarence Clemons fue saxofonista del grupo del cantante de rock Bruce Springsteen, y se caracterizó por su sonido *fortissimo* y con *growl*, el cual es un efecto que hace muy áspero el sonido, casi *frullato*, como si se pronunciara la letra “r” mientras se sopla.

Ben Webster es uno de los saxofonistas de jazz más estudiados, pues junto con Coleman Hawkins y Lester Young innovaron el sonido y el estilo del saxofón tenor en el jazz. En 1940 se incorporó a la banda del pianista y compositor Duke Ellington. Su estilo se caracteriza por el sonido con vibrato y un color subtonal<sup>82</sup> profundo y brillante.

Sin embargo, la potencia que se requiere para esta pieza, genera un poco más de tensión en los labios, haciendo necesario apretarlos contra la boquilla un poco más. También puede experimentarse con boquillas de distintos materiales como las de metal, que producen un sonido, a veces, más brillante y más potente.

---

<sup>80</sup> Berendt, *El Jazz*, 439.

<sup>81</sup> *idem*. 58

<sup>82</sup> La técnica para la embocadura “de jazz” generalmente lleva el labio inferior más relajado que en la embocadura para saxofón *clásico*, produciendo un sonido con más *subtono* (sonido muy suave y cálido en el que domina la columna de aire del intérprete, dejándola que se escuche intencionalmente para que predomine sobre la nota producida en el instrumento).

## 2.5 Arturo Márquez

Nació en Álamos, Sonora, el 20 de diciembre de 1950. Es el mayor de los nueve hijos que tuvieron Aurora Navarro y Arturo Márquez, quien era violinista, mariachi y carpintero. Sus primeros once años los vivió en Álamos, escuchando valsos, polkas, chotises y música de bandas sinaloenses. En 1962 su familia se trasladó a Los Ángeles, California y tres años después Márquez comenzó a estudiar violín, tuba, trombón y piano. Él mismo comenta que durante su adolescencia escuchaba a Javier Solís, sonos de mariachi, The Beatles, The Doors, Santana y Chopin. De regreso a México, en 1967, se convirtió en Director de la Banda Municipal de Navojoa y fue en 1970 que ingresó al Conservatorio Nacional de Música en la ciudad de México, para estudiar piano con Carlos Barajas y José Luis Arcaraz.

En 1976 ingresó al Taller de Composición y fue alumno de Joaquín Guitérrez Heras, Héctor Quintanar, Federico Ibarra y Raúl Pavón. Desde 1972 está casado con la arpista Lidia Tamayo y tiene dos hijos, Renato y Lily. De 1980 a 1982 fue becado por el gobierno francés para estudiar en París con Jacques Castérède e Ivo Malec, donde sus primeras composiciones, *Moyolhuica* y *Enigma*, se interpretaron en la Cité des Arts.

A su regreso a México ingresó al Centro Nacional de Investigación, Información y Difusión Musical (CENIDIM) y por otro lado fue invitado a formar el grupo Música de Cámara. Interesado en la música afrocaribeña y el trabajo de Pepe Arévalo, Márquez compuso *En clave para piano*, una obra que cambió totalmente su perspectiva de la música y el arte.

En 1988 recibió la beca Fulbright para el California Institute of the Arts y en sus obras comenzó a fusionar la música latina, el jazz y la música contemporánea. A partir de 1990, en México, se introdujo al mundo del baile de salón, especialmente del danzón. Fue entonces que escribió el *Danzón no. 1*, terminado en 1992 y escrito originalmente para danza y cinta. En 1994, la Orquesta Filarmónica de la UNAM le comisionó y estrenó el *Danzón no. 2*, una de sus obras más conocidas.

Ese mismo año ingresó al Sistema Nacional de Creadores y compuso otras obras como tributo a la música de salón: *Danzón no. 3* (1994), *Zarabandeo* (1995), *Danzón no. 4*

(1996), *Octeto Malandro* (1996), *Danza de mediodía* (1996), *Danzón no. 5*, *Portales de Madrugada* (1997), *Danzón no. 6* (2001), *Danzón no. 7* (2001) y *Danzón no. 8* (2004).

La música de Arturo Márquez ha recibido reconocimientos como el de la Unión de Cronistas de Música y Teatro (1997), la Medalla Mozart del Instituto Cultural Domecq, el CNA y la Embajada de Austria (1999) y el *Distinguished Alumnus Award* del California Institute of the Arts. En 2004 reingresó al Sistema Nacional de Creadores y realizó tres composiciones para conmemorar los treinta años del CENIDIM: *Tengo un sueño*, *Sueño guadalupano*, el *Danzón no. 8*, y ...con un estrépito de elegía, *Fuga en Clave*. En el 2009 la OFUNAM estrenó *Cinco danzas cubanas*, partitura de Mario Ruiz Armengol orquestada por Márquez.

En septiembre de 2010, la Orquesta Filarmónica de las Américas estrenó en Cuernavaca, Morelos, *Leyenda de Miliano*, obra compuesta con motivo del centenario de la Revolución Mexicana, específicamente en honor a Emiliano Zapata. También realizó una reconstrucción del segundo acto de la ópera *Atzimba* de Ricardo Castro, que se estrenó en febrero de 2014.

Trabaja en el CENIDIM como investigador y director de agrupaciones de música popular.<sup>83</sup>

### 2.5.1 El Danzón

Este tradicional baile de salón, bailado en pareja y que está en forma de rondó, tiene sus orígenes en la contradanza y la habanera del siglo XIX. Ambas son consideradas como parte del florecimiento del nacionalismo musical cubano, en un período colonial tardío, y en donde comenzaba a identificarse ligeramente la música clásica cubana. Cuando el colonialismo español fue remplazado por la hegemonía norteamericana, muchos compositores cubanos reaccionaron recurriendo a fuentes artísticas proletarias no europeas, sobre todo de África.

Surgió entonces un sofisticado afrocubanismo, ejemplificado por la obra de Amadeo Roldán (1900-39) y Alejandro García (1906-40). El danzón cubano se desarrolló a partir

---

<sup>83</sup> Garibay, *Notas*. p. 32

de la contradanza francesa que llegó desde Haití, influyendo en la evolución de la danza y el *danzonete*.

El danzón está escrito en 4/4, es más lento, más cadencioso y variado que otras formas similares. Su inclusión en el repertorio de la charanga urbana y las orquestas típicas dio lugar a un mayor contraste entre la primera y la segunda parte de su estructura binaria. Más concretamente, las texturas de percusión africanas, instrumentación y ritmos, incluyendo el uso de patrones en quintillos y tresillos, fueron combinados para crear complejos ritmos cruzados; mientras la flauta o el clarinete, el violín o los metales, desarrollan pasajes virtuosos. El primer ejemplo de este estilo fue el que estrenó Miguel Faílde, llamado *Las alturas de Simpson*, estrenado en Matanzas en 1879. El danzón del siglo XX interactuó con otros géneros cubanos, desembocando en el son, y ayudando al desarrollo del mambo y el cha-cha-cha.<sup>84</sup>

La manera de bailar danzón es sencilla pero muy formal, cadenciosa, y la pareja se mueve en tiempos sincopados y con pausas *elegantes* que le permite descansar entre un tiempo y otro, o detenerse también para escuchar una sección instrumental. El danzón se divide en tres partes: introducción, tema o melodía y una parte alegre llamada montuno. La introducción no se baila, porque es la entrada de la pareja, sirve para preparar y comenzar a tiempo el tema o melodía. Al final de la melodía la pareja hace una parada o descanso, presentándose hacia el público o la orquesta. La sección del montuno es la parte alegre y un poco más rápida, dando oportunidad a la pareja de hacer figuras y fiorituras, pero se debe terminar en tiempo y ritmo, buscando sobre todo, el lucimiento de la dama. El danzón aún se baila en Cuba y México, aunque en su mayoría es gente de generaciones anteriores al siglo XXI; y forma parte del repertorio de diversos músicos y orquestas populares que continúan creando nuevas piezas.<sup>85</sup>

### 2.5.2 Portales de Madrugada

Esta obra fue escrita por Arturo Márquez en 1997 para el Cuarteto de Saxofones de México, dirigido por Abel Pérez Pitón, quien es un saxofonista y clarinetista de una

---

<sup>84</sup> Gradante, *Danzón*. (s/p)

<sup>85</sup> Rocha, *Sobre el Danzón*. (s/p)

gran trayectoria como solista y ha sido integrante de orquestas sinfónicas muy importantes de México como la OFUNAM y la Orquesta Sinfónica de Jalapa.

Esta composición es, en palabras de su autor:

Un pequeño danzón casi en la forma tradicional, que evoca la plaza y por supuesto a mis amados portales de Veracruz (que me recuerdan a mi tierra: Álamos, ciudad de los portales), de ahí el título *Portales de Madrugada*. Lo de madrugada viene de las horas en que lo terminé. Es una pieza contrapuntística básicamente, en donde las melodías se van pasando entre el tenor, alto y soprano. El barítono tiene un papel de “bajo constante”, y poco tiempo le doy de descansar.<sup>86</sup>

Es importante mencionar que en la grabación del Cuarteto de Saxofones de México, aparecen, desde el inicio, los timbales a manera de acompañamiento. Este instrumento no es parte de la partitura original de Arturo Márquez, pero le provee de un color que remite a las danzoneras tradicionales.

---

<sup>86</sup> González, *Portales*. (s/p)

### 3. CONCLUSIONES

A partir de la revisión y análisis de distintas definiciones del término popular, y el conocimiento sobre el origen y características de los estilos musicales enmarcados en este ámbito, es posible ampliar las distintas direcciones interpretativas de obras etiquetadas bajo este concepto. La información que brinda el conocer a fondo la procedencia y origen de las influencias del compositor, tratándose de estilos musicales que tradicionalmente se han ubicado fuera de los conservatorios, amplía significativamente las ideas que el intérprete puede aportar para complementar la recreación de una obra con tales características. Esto puede ser una obviedad, pero se puede tocar una pieza que tenga por título *Merengue*, respetando la partitura al pie de la letra y además, ir más allá. No es necesario ser un bailarín experto en merengue para seguir el ritmo del güiro y sentir el ritmo corporalmente, para trasladar al instrumento esa sensación.

Considero que no hay ninguna teoría, todavía, que explique lo que debe sentirse al interpretar la música, lo cual es un proceso subjetivo e íntimo. Pero identifico lo que en ese proceso puede el intérprete usar para nutrirse, consciente e intuitivamente, para lograr llevar al oyente de la mano hacia las emociones e ideas, tanto del intérprete mismo como del compositor. El análisis en el camino hacia la interpretación revela, en no pocas ocasiones, que algunos compositores no pretenden calcar los estilos, copiarlos, o develar e imitar sus secretos, sino homenajearlos y contar historias personales y de vida en los que esos estilos han sido personajes y escenarios de sus vivencias. Me refiero por ejemplo, a Jacob ter Veldhuis, compositor de *Grab it!*, pues en sus indicaciones hace referencia a varios de los saxofonistas pilares de la historia del jazz (lo cual habla de su cultura y gusto musical), pero a quienes no describe idiomáticamente en su obra. Esto puede comprobarse en la grabación que realizó el saxofonista Arno Bornkamp (quien además estrenó *Grab it!*), al no diferenciar tímbricamente las indicaciones basadas en esos músicos y en los cuales está inspirada la parte *saxofonística* de la obra. Sin embargo, al mencionar los nombres de los jazzistas en cada sección, Veldhuis inspira para evocar sus sonidos y características tímbricas, facilitando el acercamiento a su idea principal en la composición.

Un ejemplo más cercano es el danzón, donde el vibrato y la brillantez en el sonido de los alientos, como el saxofón y clarinete, les otorga una personalidad inherente al género y es inconfundible. Sin embargo, al escuchar el Danzón más famoso de Arturo Márquez, el no. 2, normalmente escuchamos en el famoso solo del clarinete un timbre mucho más cuidado, “estilizado y a la manera clásica”. Como si se tratase del concepto sonoro del Concierto para clarinete de Mozart pero con la música y notas de un danzón de Márquez. ¿Nos han enseñado en los conservatorios a no arriesgar tímbricamente aún cuando se trata claramente de música popular? El timbre es un aspecto que describe en muchas ocasiones un género musical, así como el ritmo. El sonido en los instrumentos de aliento, como el saxofón, es una búsqueda constante en la que intervienen factores como el equipo usado: tipo de boquilla, grosor y material de la caña, de la abrazadera y hasta la marca del instrumento. Sin embargo, el concepto del sonido que el intérprete está buscando, en muchas ocasiones no está determinado por el factor material sino por el recuerdo auditivo interno y la memoria sonora de quien toca el instrumento. Me refiero a que hay saxofonistas que suenan igual tocando instrumentos o boquillas de distintas marcas. Al soplar a través del instrumento su oído es una guía, un lazarillo que le dice hacia donde ir y lo que debe hacer corporalmente para conseguir lo que busca. Esta cualidad crea en el sonido una personalización que es más notoria en el jazz, por nombrar un ejemplo, porque ahí se valora que los saxofonistas posean su propio estilo sonoro, que los define y distingue de entre los demás. En la música clásica, como saxofonista, se busca un “ideal sonoro” al que todos aspiran. Es por esta razón que podemos identificar, en distintas grabaciones, sonidos como el de John Coltrane o Dexter Gordon con solo escuchar un par de compases. El timbre del saxofón en el jazz y los efectos de sonido que logran algunos músicos, han sido emulados e imitados por compositores académicos en sus obras y se les ha llamado técnicas extendidas, porque van más allá de las posibilidades sonoras tradicionales del instrumento.

¿Hay o debe haber un límite para interpretar música popular en un contexto de música de concierto o hay que evocar claramente su procedencia cuando se le reconoce en una pieza? No solamente depende esto del compositor y de las indicaciones en su partitura, también del intérprete y aquí me atrevería a decir que aún más. Es él quien crea el sonido y debe tener un papel activo y cambiante que nutra su manejo sonoro, técnico y estético de las obras que crea junto con el compositor, debe conocer a fondo los estilos a

los que se enfrenta, sean de música popular o de concierto, ampliar su espectro, su “paleta sonora”. Creo que es muy importante que el intérprete tenga una amplia cultura musical en distintos estilos y ámbitos musicales, para que tome las decisiones necesarias y sea capaz de abordar tal o cual partitura de una manera u otra.

Es por lo anterior que considero pertinente que en los conservatorios convivan distintos estilos musicales, así como su enseñanza, lo cual puede nutrir y formar integralmente a un estudiante y a una comunidad artística. Con este planteamiento, mis estudios de posgrado comenzaron con un proyecto de investigación que sugería la necesidad y urgencia de abrir los planes de estudio de la Facultad de Música de la UNAM a la carrera de Jazz. Probablemente era un proyecto muy ambicioso para una tesis de maestría, pero quería aprovechar ese momento para compartirlo y tal vez darle seguimiento en algún foro de discusión adecuado que lo llevara a buen término. En México existe una comunidad de músicos dedicados al jazz desde hace muchos años, que cuentan con licenciaturas y posgrados en el extranjero, con experiencia profesional y educativa, capaces de abordar este tema desde un punto de vista académico y pedagógico a la altura de nuestra universidad, para planear y concretar un proyecto de esa magnitud.



#### 4. FUENTES CONSULTADAS

##### Bibliografía

- Bartok, Bela. *Escritos sobre música Popular*. Mexico, Siglo XXI. 1997.
- Berendt, Joachim E. y Günther Huesmann. *El Jazz. De nueva Orleans a los años ochenta*. 4ª. Edición en español. México, FCE. 1998.
- Bingham, William Edwin. *Pierre-Max Dubois: a performance guide to selected works for the saxophone*. Kentucky, Universidad de Kentucky. 1988.
- Bonte, Pierre y Michael Izard. *Diccionario Akal de Etnología y Antropología*. España, Akal. 1996.
- Brito Ureña, Luis Manuel. *El merengue y la realidad existencial de los dominicanos: bachata y nueva canción*. Santo Domingo, Unigraf. 1997.
- Coluccio, Félix. *Diccionario Folklórico Argentino*. Argentina, Plus Ultra. 1981.
- Don Michael Randel (ed.). *The Harvard Dictionary of Music*. Cambridge. 2003.
- García Canclini, Néstor. *Culturas Populares en el capitalismo*. México, Grijalbo. 2002.
- Garibay, Rodrigo. *Notas al Programa*. Tesis de Licenciatura. UNAM. México. 2005
- Gioia, Ted. *Historia del Jazz*. No. 19, España-Mexico, Turner-FCE. 2002.
- González de la Cadena, Patricia. “Portales de Madrugada”, en *Portales de Madrugada, Cuarteto de Saxofones de México*. FONCA Veracruz, México. 1997. Disco Compacto
- Lara, Luis Fernando et al. *Diccionario del español de México*. Versión en línea. dem.colmex.mx. México, Colegio de México. 2013.
- Londeix, Jean Marie. *Hello! Mr. Sax or Parameters of the Saxophone*. Francia, Alphonse Leduc. 1989.

Moliner, María. *Diccionario de Uso del Español*. Madrid, Gredos. 1986.

Moreno Rivas, Yolanda. *La composición en México en el siglo XX*. México, Conaculta. 1994.

Real Academia Española. *Diccionario Esencial de la Lengua Española*. España, RAE. 2006.

Shuker, Roy. *Popular Music: The Key Concepts*. 2nd Ed. Londres, Routledge. 2005.

Street, John. *Politics and Popular Culture*. Philadelphia, Temple University Press. 1997.

Umble, James (ed.). *Jean-Marie Londeix: master of the modern saxophone*. Michigan, Roncorp Publications. 2000.

Vallejo de Paredes, Margarita y Lilia Portalatín Sosa. *Antología literaria dominicana: Folklore. Índice acumulativo*. Santo Domingo, Instituto Tecnológico de Santo Domingo. 1981.

#### Publicaciones en línea

Béhague, Gerard. “Brazil”, en *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/suscriber/article/grove/music/03894>  
(16-septiembre-2016)

Béhague, Gerard. “Samba”, en *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/suscriber/article/grove/music/24449>  
(16-septiembre-2016)

Bellier, Muriel. “François, Jean (René Désiré)”, en *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10083>  
(15-mayo-2015)

- Bellman, Jonathan. “Csárdás”, en *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/suscriber/article/grove/music/06918> (28-julio-2016)
- Brown, Maurice J.E. “Characteristic (character-) piece”, en *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/suscriber/article/grove/music/03894> (09-marzo-2016)
- Cruz Infante , José Abigail. “Pambiche”. República Dominicana, en *mocanos.net*. [http://www.mocanos.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=14922:el-pambiche&catid=105:colaboraciones&Itemid=118](http://www.mocanos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=14922:el-pambiche&catid=105:colaboraciones&Itemid=118) República Dominicana. (04-feb-2015)
- Gammond, Ted y Peter and Keneth Gloag. “Popular music”, en *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/suscriber/article/opr/t114/e5287>.(03-abril-2017)
- García, David. “Mambo”, en *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/suscriber/article/grove/music/A2250121>(24-julio-2017)
- Gradante, William and Jan Fairley. “Danzón”, en *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/suscriber/article/grove/music/07204> (12-febrero-2016)
- Middleton, Richard y Peter Manuel. “Popular Music”, en *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43179>. (03-abril-2017)
- Musk, Andrea. “Dubois, Pierre Max”, en *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/suscriber/article/grove/music/08231> (22-junio-2016)

Raumberger, Claus and Karl Ventzke. "Saxophone", en *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online:

<http://www.oxfordmusiconline.com/suscriber/article/grove/music/24670>

(07-abril-2016)

Rocha, Eduardo. "Sobre el danzón", en *Grupo Alegría danzonera*.

<https://sites.google.com/site/alegriadanzonera/Resources/sobre-el-danzon>

Rom, Agencia Web. "Jean Françaix", en *sitio oficial Jean Françaix*.

<http://www.jeanfrancaix.com>(18-mayo-2015)

Roth, Iwan. "Classical vs. Jazz saxophone part I", en [http://www.iwanroth-](http://www.iwanroth-sax.com/home/)

[sax.com/home/](http://www.iwanroth-sax.com/home/)(23-agosto-2016)

Ruiza, Miguel (dir.) "Pedro Iturralde", en *Biografías y vidas. España*.

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/iturralde.htm> (17-octubre-2016)

ter Veldhuis, Jacob. "Grab it!", en *Boombbox*. <http://www.jacobtv.net> (19-noviembre-2014)

## Hemerografía

Flores, Alondra. *Abramos oídos y mentes a nuevas expresiones musicales: Balanescu* en La Jornada, Cultura. México, 12 de mayo de 2012. p. 2a

## Partituras

Dubois, Pierre Max. *Pieces caracteristiques en forme de suite*, para saxofón alto y piano. París, Alphonse Leduc. 1962.

Francaix, Jean. *Cinq danses exotiques*, para saxofón alto y piano. Mainz, B. Schott. 1962.

Iturralde, Pedro. *Pequeña Czarda*, para saxofón alto y piano. Real Musical, España. 1998.

Márquez, Arturo. *Portales de madrugada*, para cuarteto de saxofones. México, captura del autor.

ter Veldhuis, Jacob, *Grab it!*. Ed. por Jacob ter Veldhuis Países Bajos, Boombox Music Publishers. 1999.