



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA

El saxofonista contemporáneo

TESIS

Para obtener el Título de Licenciado en Música
Instrumentista – Saxofón –

Presenta:

Luis Arturo Pérez Barragán

Asesor teórico: Jorge David García Castilla

Asesor práctico: Roberto Benítez Alonso

CDMX. Junio 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos:

Primero que nada, agradezco a Dios por la oportunidad de vivir un sueño acompañado de muchos regalos y por darme la fortaleza y voluntad en los momentos más difíciles.

A mi madre Marcela, por su apoyo incondicional, pues sin ti no hubiese podido terminar mi carrera. Gracias por no rendirte y confiar en mí, esto te lo debo a ti mami.

A mis hermanas Marce, Yesi y Yose que con su incansable apoyo impulsaron todo mi proceso de crecimiento profesional y personal, las amo.

A mis familiares y amigos que de un modo u otro acompañaron este proceso, especialmente a mi tía Margarita, por recibirme en su casa durante tanto tiempo sin condiciones y con mucho amor.

A mis profesores y miembros del sínodo Roberto Benítez Alonso, Jorge David García Castilla, María Clara Lozada Ocampo, Samuel García Sánchez y José Luis Romero Alarcón, por sus consejos y enseñanzas.

Contenido

Introducción:	1
I. Antecedentes Históricos del Saxofón	8
I.I Breve historia de los orígenes del Saxofón	8
I.I.I La decadencia y rescate del saxofón después de la muerte de su inventor	17
I.I.II El Saxofón en México	20
I. II La historia del saxofón a través de sus métodos	23
I.III.I Del doblaje a pequeños solos y de eso a su posicionamiento como instrumento solista	38
I.III.II Repertorio saxofonístico de la segunda mitad del siglo XX	43
I.III.III Repertorio concertante no europeo	46
I.III.V Conclusiones	48
II La Técnica en el saxofón	49
II.II ¿Técnica de base y técnicas extendidas o avanzadas?	54
II.III Algunos aspectos a considerar al momento de aplicar la técnica en el repertorio	57
II.III.I Postura	57
II.III.II Respiración y control del aire	63
II.III.III Embocadura y control del tracto vocal	65
II.III.IV Digitación y control de los dedos	72
II.III.V Afinación	80
II.III.VI Ataques o Articulaciones	83
II.III.IV Conclusiones	86
II.IV Análisis a modo de conclusión y aplicación, en la obra titulada Maï del compositor japonés Ryo Noda	87
CONCLUSIONES	97

Apéndice.....	100
Índice de ilustraciones.....	101
Bibliografía.....	104

Introducción:

El repertorio para saxofón ha sido aumentado significativamente desde su invención hasta nuestros días. Por ello es necesario que los intérpretes se adapten a los requerimientos de los compositores, ya que muchos de ellos exploran sonidos poco usuales, así como nuevas técnicas y tendencias estilísticas. Hoy existen numerosos textos para definir y explicar las denominadas “técnicas avanzadas”, sin embargo, hay pocos recursos para adentrarse de manera íntegra en lo que podríamos llamar: el repertorio contemporáneo.

¿Qué podemos entender hoy como repertorio contemporáneo?, ¿es una cuestión de estilo o de época?, ¿es acaso un término exclusivo para la música que implementa técnicas inusuales, o se refiere únicamente al repertorio creado actualmente, sin considerar los recursos técnicos que utiliza?

Para esta investigación se considera al saxofonista “contemporáneo”¹ como un instrumentista ampliamente íntegro, capaz de interpretar obras consideradas técnicamente “conservadoras” (correspondientes al repertorio de la tradición europea), así como aquellas que implementan “técnicas extendidas”, obras originalmente escritas para otros instrumentos en diferentes épocas (transcripciones), y piezas con influencias de la música popular (jazz y otros géneros y estilos musicales).

Este panorama hace notar la necesidad de cuestionar las divisiones que refieren a la técnica y aportar herramientas útiles para cualquier especialidad, buscando desarrollar los recursos suficientes para abordar de manera informada y rigurosa, el llamado “repertorio contemporáneo” para saxofón. A partir de aquí y a lo largo de esta investigación, se entenderá el “repertorio contemporáneo” como aquel que es creado e interpretado en la época actual, independientemente de los recursos técnicos que utilice, y sin reducir el término a la música que implementa técnicas inusuales.

En conclusión, el saxofonista contemporáneo no se define por el empleo de “técnicas extendidas”, sino por abordar de manera integral los distintos tipos de

¹ Tomaré como contemporáneos a los individuos, los grupos, y las sociedades copartícipes en el desarrollo de su tiempo y época, pero con la herencia de las sociedades preexistentes (GANDARILLA, 2012)

repertorio, así como los lenguajes de diversos estilos musicales existentes en la actualidad. Por esta razón, es necesario que un estudiante de saxofón aborde diferentes recursos técnicos, sin subscribirse a una sola rama del repertorio.

Los objetivos de esta investigación son:

- Aportar recursos indispensables para la ejecución del repertorio contemporáneo, buscando que el estudiante de saxofón desarrolle una técnica integral, con las herramientas suficientes para la variedad existente.
- Analizar diferentes métodos y partituras para observar el desarrollo histórico del saxofón, así como las técnicas que se implementan en el repertorio.
- Cuestionar las etiquetas actuales que definen a un saxofonista contemporáneo desde perspectivas reduccionistas y divisorias.

Para esta investigación se seguirán las siguientes estrategias metodológicas:

- Se estudiarán diferentes aspectos históricos que avalan el desarrollo del saxofón desde sus patentes, así como sus métodos y el repertorio saxofonístico, con el fin de conocer lo que se dice en cada uno de ellos sobre las técnicas y su implementación.
- Se tomarán en cuenta aspectos generales de la técnica saxofonística y su relación con el repertorio.
- Se analizará el repertorio saxofonístico, observando las diferentes tendencias compositivas, y la aplicación de técnicas para saxofón.

Para esta investigación fueron consultados una serie de textos referentes a enfoques teóricos y metodológicos, patentes, entre otros. Algunos de ellos se presentan a continuación, separados por sus características y el papel que cumplen en esta investigación.

En primer lugar, se tomarán como referencia: las patentes de saxofón obtenidas por su inventor, William McBride, y presentadas en el artículo *The early saxophone in patents 1838-1880 compared*; las reflexiones históricas y pedagógicas de estudiosos del saxofón, como Jean Marie Londeix (reconocido investigador y pedagogo francés), principalmente su método para saxofonistas

titulado *Hello! Mr. Sax ou Paramètres du Saxophone*; del también saxofonista francés, Daniel Kientzy, su tesis doctoral titulada *Saxologie*, donde se muestra una investigación extensa de los recursos técnico-expresivos utilizados en el saxofón contemporáneo.

En segundo lugar, se tomará como guía teórica el trabajo realizado por el profesor del Conservatorio Regional de Lyon, Jean Denis Michat, *Un saxophone contemporain*, quien, desde una perspectiva más actualizada, da muestra de lo que él entiende hoy como técnica avanzada y técnica base.

En tercer lugar, se revisará *La guía metodológica* de Roberto Benítez Alonso y la publicación de Miguel Ángel Villafruela, *El saxofón en la música docta de América Latina* (algunos de los pocos trabajos latinoamericanos a los que se tuvo acceso), para situar y contextualizar el desarrollo del saxofón en México; sin descartar, clases, conferencias, y “platicas de pasillos” con diferentes profesores de la Facultad de Música de la UNAM.

Por último, se realizará un análisis de métodos y partituras, mediante el cual se busca observar el desarrollo y la aplicación pragmática de la técnica dentro del repertorio.

I. Antecedentes Históricos del Saxofón

En el primer apartado de este capítulo se propone un recuento de los orígenes del saxofón, para dar una idea del desarrollo y la finalidad de su aplicación en la música, retomando algunas de las patentes existentes en la época de su inventor. El segundo apartado es un análisis del desarrollo histórico del saxofón a través de sus métodos, donde podemos observar la evolución y el desarrollo del instrumento en relación con la implementación de recursos técnicos al repertorio. En el tercer apartado se hablará de la evolución del repertorio y el rol del saxofón dentro de la música de concierto.

I.1 Breve historia de los orígenes del Saxofón

El 6 de noviembre de 1814 en Dinant, Bélgica, nace Antoine-Joseph Sax mejor conocido como Adolphe Sax. Desde muy pequeño, Sax mostró gran interés por la construcción de instrumentos en el taller de Charles Joseph Sax (su padre),² con quien realizaba un constante trabajo. Finalmente, a la muerte de su padre, Antoine hereda el taller de instrumentos. Esta responsabilidad lo obliga a crear nuevos recursos para mejorar y perfeccionar algunas de las familias de instrumentos que se conocían hasta entonces, como la de clarinetes.

Para 1830 ya contaba con el reconocimiento de los jueces que estuvieron presentes en la *Exposición Industrial de Bruselas*, donde presentó un clarinete y un par de flautas hechos de marfil. A sus veintiocho años, en 1842, ya era conocido como uno de los mejores constructores, habiendo innovado en el sistema de digitación para clarinete soprano, y reinventado el clarinete bajo para hacerlo ejecutable y afinado. En 1841 presentó su primer prototipo de saxofón en la primera exposición de la industria belga, sin embargo, desde 1840, Antoine-Joseph Sax ya estaba trabajando en la construcción de su propio instrumento.³

El nombre del saxofón proviene del apellido Sax, amalgamado al término *phonos*, que en griego significa “sonido”. La clasificación organológica más

² Constructor de instrumentos belga, nombrado principal fabricante de instrumentos por Guillermo I de Orange.

³ (CHAUTEMPS, KIENTZY, LONDEIX, 1998)

aceptada dice que el saxofón es un aerófono,⁴ perteneciente a las maderas de caña simple.⁵ Mucho se ha especulado sobre el origen del saxofón, algunos se han atrevido a afirmar que su inventor intentó perfeccionar un clarinete bajo y su resultado fue el saxofón, sin embargo, existen registros de las patentes presentadas, donde los primeros modelos de Sax tenían forma de oficleidos.

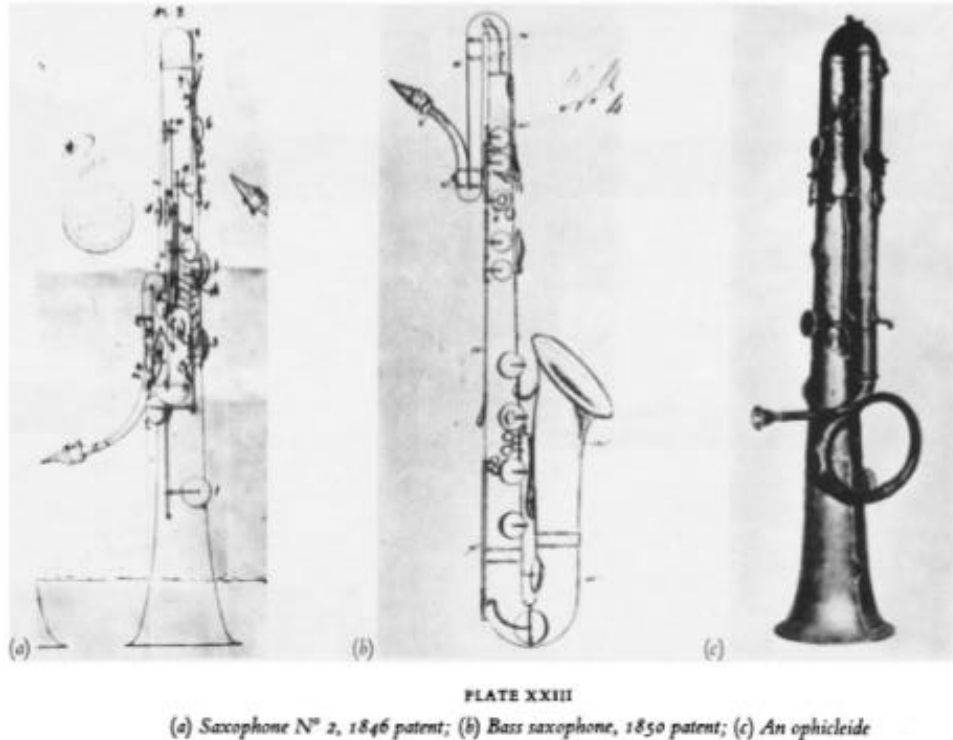


Ilustración 1. Primeras patentes del saxofón junto a la imagen de un oficleido.

La similitud con el instrumento llamado “figle” u “oficleido” (inventado en 1817 y patentado en 1821 por el fabricante francés Jean Hilaire Astée), dio cabida a teorías y discusiones entre saxofonistas y organólogos, sobre el origen del saxofón, pero su similitud con el clarinete bajo en la forma de la campana y la producción del sonido por medio de una lengüeta, vuelve polémicas las relaciones con instrumentos anteriores. Vasta es la especulación acerca de que el saxofón fue el resultado de una evolución errónea del clarinete bajo, aun cuando la estructura cilíndrica del clarinete es incompatible con la forma de cono parabólico del saxofón. Independientemente de las controversias, el caso es que desde la aparición del

⁴ Instrumento musical que funciona por medio del aire.

⁵ Utiliza una lengüeta de bambú para generar el sonido por medio de la fricción entre esta y el aire.

clarinete no se conocía un instrumento tan innovador, considerando éste, un híbrido de metal y caña que unía el cuerpo de un oficleido con la boquilla y el tudel de un clarinete.⁶

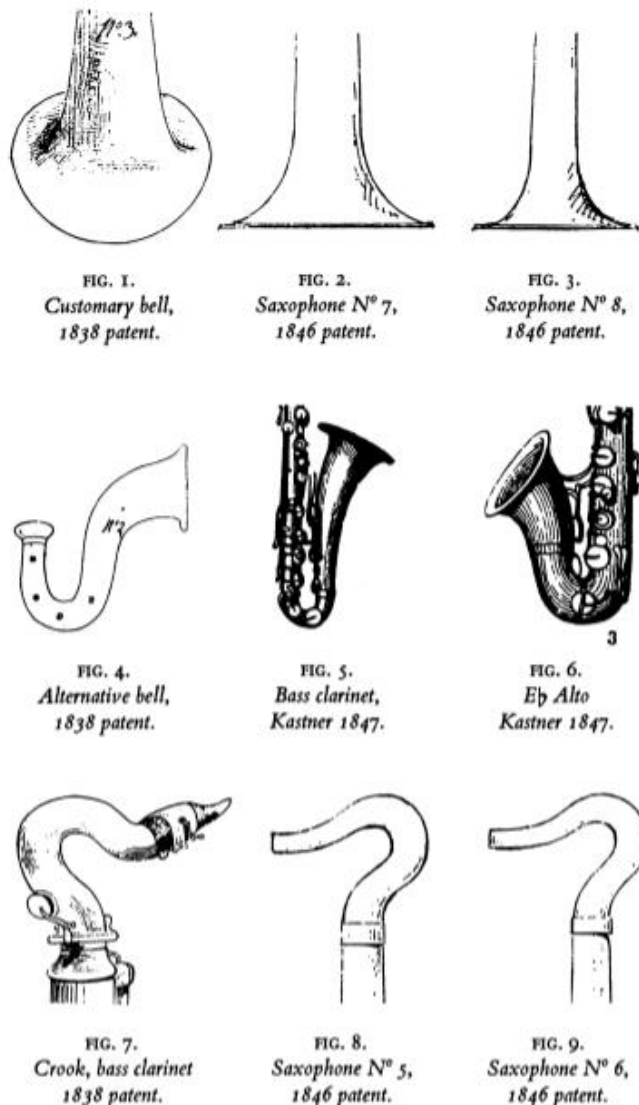


Ilustración 2. Detalles del saxofón

Para entender mejor la evolución del instrumento durante sus primeros años de desarrollo, veamos a continuación una imagen y una serie de comentarios realizados por William McBride:

⁶ En este caso un clarinete bajo. Aunque realmente, como ya hemos dicho, es controversial hablar de una mezcla de instrumentos, ya que el mismo Sax, innumerables veces criticó la imperfección de los instrumentos graves y quizá fue su afán crear un instrumento capaz de mezclarse tímbricamente con los instrumentos dominantes de una orquesta como lo son las cuerdas, teniendo una suavidad en su sonido y además un buen control dinámico.

En la patente de clarinete bajo (patente belga 1051, del 21 de junio de 1838) la campana es del tipo de las que apuntan hacia abajo (il. 1). Además, este tipo también es el que se encuentra en la posterior patente de saxofón, concretamente en los dos saxofones más pequeños (il. 2 y 3). La emisión de los sonidos en una campana que señala hacia abajo sobre un tubo corto resultaría bastante satisfactoria. Sin embargo, en lo concerniente a las notas graves en tubos más largos, este tipo de campana hacia abajo se muestra muy alejada del ideal. Así, hay en la patente de 1838 una alternativa más bien torpemente dibujada (Fig. 4) que tuerce hacia arriba y hacia adelante. Esto fue desarrollado de forma más eficaz por Kastner tal y como mostró en 1847 (il. 5).⁷ Para entonces, esta forma estaba siendo empleada en ciertos tipos de saxofones (il. 6).⁸

Como podemos observar en la última imagen presentada, la forma curva del pabellón presente en el clarinete bajo, expresa cierta influencia en las modificaciones realizadas al saxofón, pues anteriormente mantenía la forma recta del oficleido.

En conclusión, es importante mencionar los trabajos realizados por Sax en cuanto a las mejoras del clarinete bajo, lo que tuvo una influencia en el desarrollo del saxofón, pero suponer que él quería crear un clarinete de metal, o hacer meramente versiones mejoradas del clarinete es quizá una afirmación atrevida y poco fundamentada.

¿Sax buscaba repetir algo ya existente? Citando al mismo Sax, él quería: “crear un instrumento de viento que por el carácter de su voz pueda aproximarse a los instrumentos de cuerda, pero que tenga más fuerza e intensidad.”⁹ Esto se relaciona con lo que se dice en el libro titulado *El Saxofón* (Chautemps, Kientzy y Londeix 1998):

[...] al contrario de casi todos los instrumentos de música, el saxofón no tiene antecesores. Apareció tal cual, a mediados del siglo XIX, cuando el progreso en la fabricación de instrumentos se apoyaba en la afinación, la facilidad de emisión, la

⁷ La dedicatoria está fechada el 10 de diciembre de 1847. Mientras que una comparación de las ilustraciones de Kastner con los dibujos de las patentes resulta justificable, debemos tener en cuenta que la poca calidad de los dibujos de Kastner no nos permite realizar un análisis detallado. Además, tienen un problema añadido con la orientación de los dibujos: o a su alto y alto-tenor se les ha dado la vuelta para que resulten más claros, o Sax diseñó modelos de saxofones para zurdos. (KASTNER, 1848)

⁸(MCBRIDE,1982) Traducción por Marcelo Morante, artículo de la página: <http://www.adolphesax.com/index.php/es/actualidad/articulos/historia/historia-del-saxofon/793-los-primeros-saxofones-patentados-entre-1838-y-1850-una-comparativa> consultado el 11 de junio de 2018.

⁹ (CHAUTEMPS, KIENTZY Y LONDEIX, 1998)

simplificación de las digitaciones y la extensión, sin cambiar en absoluto las proporciones del cuerpo ni el principio de emisión.¹⁰

Podemos afirmar entonces, que las similitudes presentes tanto con el clarinete bajo como con el oficleido, podrían haber sido una fuente de inspiración para su inventor, sin embargo, el saxofón es un instrumento con posibilidades técnicas y expresivas propias, que son distintas a las que tienen instrumentos anteriores.

La primera patente de saxofón que se tiene registrada, data del año 1846, con fecha del 21 de marzo y número de patente 3226, en Francia, donde sólo están registrados un saxofón tenor, un saxofón contrabajo, y un saxofón bourdon (éste último, mejor conocido como saxofón subcontrabajo). Esta patente comienza con la discusión de las debilidades de diferentes instrumentos de viento, haciendo énfasis en las deficiencias principalmente del oficleido, el fagot y el oboe, señalando que el fagot no es capaz de lograr cubrir las dinámicas fuertes requeridas en la orquesta sinfónica, la dificultad que existía para tocar el oficleido en interiores o lugares de poco soporte acústico, así como una inflexibilidad dinámica que repercute en su sonido haciéndolo desagradable.

En contraste con la inflexibilidad del oficleido, el mayor elogio del saxofón fue su flexibilidad dinámica, que incluso se llegó a compararse con las cuerdas frotadas, por su maleabilidad dinámica. Por lo tanto, gran parte de su éxito fue haber creado un híbrido con características tan especiales como la flexibilidad y la permeabilidad de su sonido, cualidades que lo hacen versátil para ejecutar diferentes géneros musicales, y ser compatible con diferentes instrumentos. Dicho por el mismo Sax:

[...] mejor que cualquier otro instrumento, el saxofón es susceptible de modificar su sonido a fin de poder dar las calidades que convengan o de poder conservar una igualdad en toda su extensión. Lo he fabricado de cobre y en forma de cono parabólico. El saxofón tiene por embocadura una boquilla de caña simple. La digitación es como la de la flauta y la del clarinete. Por otra parte, se le pueden aplicar todas las digitaciones posibles.¹¹

¹⁰(CHAUTEMPS, KIENTZY Y LONDEIX, 1998)

¹¹(CHAUTEMPS, KIENTZY Y LONDEIX, 1998) En esta obra se cita la patente número 70894 del 19 de marzo de 1866.

Podemos observar que, desde sus inicios, Adolphe Sax estaba consciente de las características melódicas de su invención, sin embargo, no conforme con esto, en la patente de 1850¹² la familia de saxofones se incrementó, dando como resultado un saxofón agudo,¹³ un soprano, un alto, un tenor, un barítono y un bajo, buscando no sólo reemplazar al oboe y al fagot, sino crear una familia instrumental capaz de ampliar su registro con la sola acción de cambiar de instrumento.¹⁴

TABLE 2.
Comparison of saxophone families as named and numbered in the 1846 and 1850 patents.

<i>Saxophones in the 1846 patent</i>		<i>Comparable instruments in the 1850 patent</i>	
N° 8	—	—	AIGU
N° 7	—	N° 1	SOPRANO
N° 6	—	N° 2	ALTO
N° 5	—	—	TENOR
N° 1*	TENOR	N° 3	BARYTON
N° 2*	—	N° 4	BASSE
N° 3	CONTREBASSE	—	
N° 4	BOURDON	—	

Ilustración 2. Tabla comparativa de las patentes de 1846 y 1850

Sax sabía muy bien lo que buscaba a través de su invención y estaba convencido de haberlo conseguido. Naturalmente, las críticas no tardaron en llegar. En la revista *Journal des débats*, Hector Berlioz, reconocido compositor francés, dedicó gran parte de su columna a elogiar a Sax, hablando de sus mejoras en instrumentos y de su nueva creación, un prototipo de trompa bajo. Es

¹² Esta patente se exportó a Bélgica. Siendo la patente belga 5469 del 7 de diciembre de 1850, donde se muestra un desarrollo más completo del saxofón, así como de la familia.

¹³ Posiblemente se trate de un saxofón soprano.

¹⁴ En cualquier miembro de la familia de saxofones, se aplican las mismas digitaciones. Algo similar a las familias de flautas y clarinetes.

en esta publicación donde encontramos por primera vez la palabra *saxophone*, un sobrenombre bien recibido y adoptado por el orgulloso Sax (se rumora que su egocentrismo lo caracterizaba). Esta publicación data del 12 de junio de 1842,¹⁵ a continuación se muestran algunos de sus comentarios:

Hombre de espíritu penetrante, lúcido, obstinado, de perseverancia a toda prueba, muy hábil, siempre dispuesto a remplazar a los obreros de cualquier especialidad incapaces de comprender y realizar sus planos; y a la vez calculador, técnico en acústica y, si es preciso, fundidor, tornero y cincelador, él (Adolphe Sax) inventa y actúa [...] El saxofón, llamado así por el nombre del inventor es un instrumento de cobre bastante similar al oficleido por su forma, y compuesto con diecinueve llaves. No se toca con los labios, como los otros instrumentos de cobre, sino con una boquilla similar al del clarinete-bajo.¹⁶

Este influyente compositor también apoyó la idea de utilizar al saxofón para remplazar algunos instrumentos (oboes y fagotes) dentro de las bandas militares, para mejorar su afinación y sonoridad (idea que Sax había buscado insistentemente para colocar a su nueva creación,¹⁷ defendiendo la idea de que un número menor de instrumentistas podrían ser suficientes para generar mayor sonoridad y potencia).

¹⁵ En el siguiente enlace es posible consultar la publicación en francés <http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats420612.htm> consultado el 11 de junio de 2018.

¹⁶ H. Berlioz: Journal des débats, 12 de junio de 1842. Tomado del Sitio Hector Berlioz creado el 18 de julio de 1997 por Michel Austin y Monir Tayeb; página de internet Hector Berlioz: Feuilletons creada el primero de marzo de 2009. <http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats420612.htm> Consultado el 11 de junio de 2018.

¹⁷ (CHAUTEMPS, KIENTZY Y LONDEIX, 1998)



Ilustración 3. Retrato de Adolphe Sax

Para 1845 ya existía una resolución ministerial que imponía en las bandas militares un saxofón contralto y un saxofón barítono, supliendo al oboe y al fagot. La resolución se mantuvo vigente durante tres años, y fue suspendida seis años después, en 1848, debido a los conflictos bélicos. En 1854, durante la reorganización de las bandas de música de los regimientos, fueron reintroducidos dos saxofones barítonos o bajos,¹⁸ dos tenores, dos altos y dos sopranos. Para el año 1857, era el mismo Adolphe Sax quien impartía la clase de saxofón para instruir a los alumnos militares, formando en un periodo de 13 años cerca de 130 saxofonistas.¹⁹ La enseñanza se ofrecía en las instalaciones del Conservatorio de París,²⁰ pero no se consideraba parte de la currícula oficial de la institución, su instrucción era meramente un préstamo de instalaciones, y la cátedra era reservada sólo a los militares, prohibiendo el acceso a aquellos que no pertenecían a dicho estrato.

¹⁸ Cabe mencionar, que en la actualidad existe una diferencia entre un saxofón bajo y un saxofón barítono, sin embargo, el texto consultado no especifica de cual de ambos se trata. Se tiene registro de que el primer saxofón inventado fue un saxofón bajo, por lo tanto, podemos deducir que se trataba de un saxofón bajo.

¹⁹ (CHAUTEMPS, KIENTZY Y LONDEIX, 1998)

²⁰ En los llamados “Gymnase de musique militaire” gimnasios de música militar.



Ilustración 4. *Caricatura de los primeros saxofones en 1845*

Esta situación mantuvo activa, tanto la ejecución, como la fabricación del saxofón. Sin embargo, después de la guerra de 1870, debido a una falta de presupuesto generada por el conflicto bélico entre Francia y Prusia,²¹ la decadencia económica llevó a la suspensión de la enseñanza del saxofón dentro del conservatorio de París. No conforme con esto, Sax aún realizó mejoras en su instrumento, y para 1880 registró una patente más donde establecía al saxofón alto como el de tono más favorable, el más difundido, y el que se asemejaba a la viola²² en los cuartetos de cuerdas.²³ En esta nueva patente se alargó el tubo dándole dos semitonos más, el Si bemol, y el La,²⁴ equivalentes al Re bemol, y al Do de la viola. Además, se agregaron dos llaves nuevas para obtener en los

²¹ (RODRÍGUEZ, 2014)

²² Los graves no comparten estas cualidades, debido a que le faltaba un tono para llegar a los registros de la viola.

²³ Desde entonces ha sido el saxofón alto el que ha tenido mayor aceptación en la música concertante, pues la mayoría de este repertorio es para él.

²⁴ Esta llave (La) solo está presente en saxofones barítonos y bajos actuales.

sonidos agudos un Fa sostenido, y un Sol,²⁵ con lo que este modelo es ya similar al de los saxofones actuales.

Entre algunas aportaciones adicionales del mismo Sax, está la boquilla de madera, que galvanizó con cobre, y después con oro, plata, y níquel, dándole mayor resistencia a la humedad y sequedad. Otra modificación realizó en las zapatillas, buscando evitar la dilatación causada por la porosidad de la piel de cordero. Después de algún tiempo, agregó una clavija atornillada con una pequeña tuerca que la sujeta para agregar, por encima, una membrana de tripa. Siempre preocupado por la perfección de su creación, Sax dejó aportaciones que son utilizadas hasta nuestros días y aplicadas por distintas empresas en la fabricación de saxofones.

Aunque la patente de 1880 es la última conocida, es sabido que la implementación posterior de mejoras a los saxofones, buscó resolver problemas de ergonomía, afinación, o dificultad en la ejecución, no generando un cambio significativo en el instrumento.

I.I.I La decadencia y rescate del saxofón después de la muerte de su inventor

Adolphe Sax, criticado por sus amistades, atacado sin tregua, despreciado, denigrado, plagiado, arruinado en diferentes ocasiones, muere el 7 de febrero de 1894, en la ruina total y con su invento a punto de ser olvidado. Dejó su legado a su hijo Adolphe-Édouard Sax, ya colocado como director de la fanfarria de la Ópera de París desde 1881, quien poco hizo por sostener el legado de su padre. En 1914 se comenzaban las subastas de saxofones y, a menudo, en los mercados de chatarra los instrumentos se conseguían a precio del cobre.²⁶

Fueron los músicos norteamericanos que desembarcaron en Francia, quienes rescataron el saxofón al final de la guerra (siendo en Estados Unidos donde se intensificaron y perfeccionaron esos saxofones agregándolos a las orquestas de baile con la creación del jazz), dando un giro total al destino del instrumento, reincorporando su fabricación, ya no sólo a Francia, sino en

²⁵ Esta llave (Sol) solo está implementada en algunos saxofones sopranos actuales.

²⁶ (CHAUTEMPS, KIENTZY Y LONDEIX, 1998)

diferentes partes del mundo.²⁷ Fue éste un momento de suma importancia para el saxofón, pues hasta entonces sólo se empleaba dentro de las bandas militares y rara vez era incluido en la orquesta sinfónica, siendo en el nuevo continente donde despuntaría con grandeza, consolidándose como un instrumento representativo del jazz.

En el año 1942 Marcel Mule,²⁸ nacido en Normandía, Francia, se convirtió en el profesor de saxofón del Conservatorio de París.²⁹ Mule, no sólo logró la reintroducción del saxofón en el Conservatorio de París, sino que, además, consiguió despertar el interés de compositores de renombre como Alexander Glasunov,³⁰ quien en 1932 le dedicó su cuarteto para saxofones. A propósito de esto, cabe agregar que Mule en unión con colegas e intérpretes saxofonistas, formó diferentes cuartetos de saxofones, como el Cuarteto de la Música de la Guardia Republicana en 1928, el Cuarteto de París en 1936, y el Cuarteto Marcel Mule en 1951, su último cuarteto activo hasta 1966, con el que grabó trece discos en formato de 78 revoluciones.

²⁷ Con el éxito obtenido por el jazz, se empezaron a construir saxofones en distintos países incluido Japón. (CHAUTEMPS, KIENTZY Y LONDEIX, 1998)

²⁸ En 1942 tomó el puesto de profesor de saxofón en el Conservatorio de París reintroduciendo así el saxofón nuevamente al conservatorio. consolidó su carrera de profesor y de solista hasta su retiro en 1968. Su manera de tocar el saxofón sigue influyendo a los intérpretes y profesores.

²⁹ Conservatorio Superior de Música de París.

³⁰ No restándole importancia a Elise Hall, quien legó veintidós partituras escritas, estrenadas entre 1900 y 1918.



Ilustración 5. *Marcel Mule 1901 - 2001*

Saxofonistas como Eugéne Rousseau, han declarado que todo intérprete de este instrumento había recibido influencia de Marcel Mule, motivo por el cual se le otorgó el título de “Padre del Saxofón Clásico”.³¹ Rousseau no ha sido el único en sostener esta opinión, diversos saxofonistas han llegado a reconocer las aportaciones que tuvo Mule, para lo que se ha establecido como la técnica del saxofón clásico, aunque esta técnica haya cambiada en la actualidad.

Si bien es cierto que Mule no es el único responsable del desarrollo del saxofón dentro de la música de concierto,³² tiene un papel histórico importante en la promoción y el reconocimiento del saxofón como un instrumento con las posibilidades tímbricas, e instrumentales, de los instrumentos sinfónicos.

³¹ (ROUSSEAU, 1985) <https://issuu.com/adolphesax/docs/mule/1?ff=true> consulta do el 11 de junio de 2018; (LUMBRERAS, 2009) https://issuu.com/puntorep/docs/viento_11 consultado el 11 de junio de 2018

³² Tomaremos como música de concierto aquella que sigue siendo valorizada y elegida como material de concierto a través de los años. Las expresiones “seria” o “cultura”, asimismo, tienden a ser despectivas, por oposición, a las demás expresiones musicales.

I.I.II El Saxofón en México

La llegada del saxofón a México, según el *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, de Gabriel Pareyón, data de la instauración del segundo imperio (1863-1867). La llegada de Maximiliano tuvo como consecuencia el advenimiento de las bandas de los Húsares Palatinos y la Legión Austríaca, quienes trajeron dentro de sus filas secciones completas de saxofones. A pesar de estar presente en las bandas militares que llegaron a México en dicho periodo, son diversas las versiones que encontramos de su arribo a nuestro país. Algunas dicen que llegó del noreste de México, desde Cuba, a través de los danzones con influencia francesa, hay otros que consideran que llegó de Estados Unidos a Monterrey con el jazz.³³ Sin embargo, el dato más antiguo con el que se cuenta, es una publicación periódica de nombre *La sociedad* del 27 de septiembre de 1863, donde está registrada la participación de una fantasía para saxofón, en un concierto presentado durante el tercer acto del “Gran Teatro Imperial”.

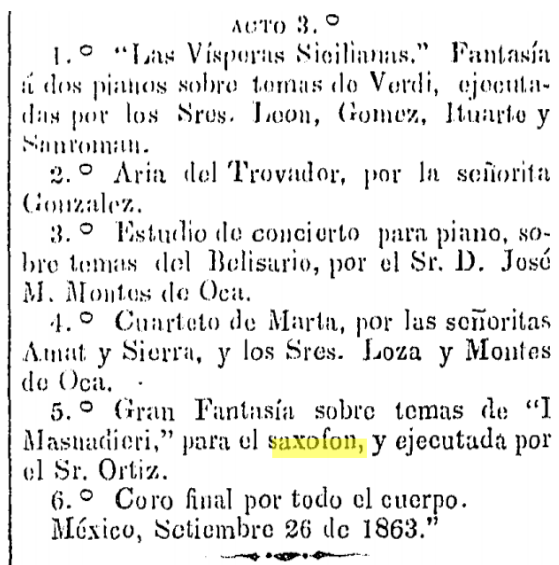


Ilustración 6. *Diario "La Sociedad" 27-09-1863*

³³ (ALTAMIRANO, 2013) que hace referencia a *El saxofón en la música docta de América Latina...* (VILLAFRUELLA, 2007)

**GRAN CONCIERTO A BENEFICIO
DE LOS POBRES.**

Hé aquí el programa de este concierto dispuesto bajo los auspicios de la Emperatriz, y que será honrado con la presencia de S. M.:
TEATRO IMPERIAL.

LUNES 10 DE OCTUBRE DE 1864.

Gran concierto instrumental á beneficio de los pobres, bajo el patrocinio de S. M. la Emperatriz.

La orquesta será dirigida por Mr. Emilio Palant, gefe de orquesta de la música de S. M.

PROGRAMA.

PRIMERA PARTE.

- 1.—DIEU ET LA BAYADERE (obertura), de Auber.
- 2.—SOLO DE SAXOFON, con acompañamiento de piano, ejecutado por el Sr. Ortiz.
- 3.—RECUERDO DE CADIZ (Bolero), de Bo-sisio.
- 4.—DUO CONCERTANTE sobre temas de

Ilustración 7. *Diario "La Sociedad" 08-10-1864*

Como podemos observar, se trata del señor Ortiz, de quien se aprecia poca información en las ilustraciones. Más adelante, por diarios como *El correo de México* y *El Siglo Diez y Nueve*, se sabe que era profesor de flauta y saxofón y que falleció el 22 de octubre de 1867.

NECROLOGIA.—El arte acaba de sufrir una dolorosa pérdida: el Sr. D. José Ortiz, profesor de flauta y saxofon, en cuyos instrumentos habia llegado á ser una notabilidad, ha muerto repentinamente en la madrugada del miércoles, después de haber tocado hasta las dos de la mañana en el concierto de Palacio. Damos á su familia el mas sincero pésame, lamentando la prematura muerte de un profesor modesto é inteligente, honra de la filarmonía mexicana.

Ilustración 8. *Diario "El correo de México" 24-10-1867*

NECROLOGIA.—El Sr. D. José Ortiz, profesor de flauta y saxofon, murió repentinamente el día 22, después de haber tomado parte en la orquesta que tocó en el banquete de palacio.

Ilustración 9. *Diario "El siglo diez y nueve" 25-10-1867*

DIVERSIONES PÚBLICAS.

GRAN TEATRO IMPERIAL.

Mártres 27 de Diciembre de 1864.

POR LA NOCHE A LAS OCHO.

Segundo y último concierto vocal é instrumental por el Sr. Jehin-Prume, violinista de S. M. el rey de los belgas.

Programa.

PRIMERA PARTE.

1º—Obertura de los "Dragones de Villars," por la música de la Legion extranjera.—Maillard.

2º—"Gran fantasía-capricho," ejecutado por F. Jehin-Prume.—Vieuxtemps.

3º—Variaciones sobre un tema original, cantadas por la Srta. Mariana Paniagua.—Paniagua.

4º—Gran fantasía sobre temas de "Norma," ejecutada al mismo tiempo sobre piano y flauta por el autor—Felipe Ramirez.

5º—Gran fantasía sobre "Lucía de Lammermoor," para piano, ejecutada por el Sr. D. Julio Inarte.—Thalberg.

6º—"Las fuentes de Spa.—Núm. 2.—La Geronstere, capricho-walse, ejecutado por el autor—Jehin-Prume."

SEGUNDA PARTE.

7º—Fantasía sobre las "Noces de Jeannette," ejecutada por la música de la Legion extranjera.—Masse.

8º—"Fantasía para **saxofon**," ejecutada por el Sr. D. F. Ramirez, con acompañamiento de piano por el autor.—O. Valle.

9º—"La Melancolín," pastoral, ejecutada por el Sr. F. Jehin-Prume.—Prume.

Ilustración 10. *Diario "La Sociedad" 27-12-1864*

tancias del público entusiasmado; el Sr. Labrada, en una fantasía para **saxofon**, arreglada por el malogrado Ortiz, á quien nos recuerda por la limpieza de su ejecucion; el Sr. Guichenné, que tocó

Ilustración 11. *Diario "El Siglo Diez y Nueve" 13-08-1970*

Al parecer, el señor José Ortiz no fue el único en ejecutar el saxofón en México. Nos encontramos con otros músicos como el señor D. F. Ramírez y el señor Labrada, de quienes nuevamente no se cuenta con suficiente información, ambos interpretando un par de fantasías para saxofón y piano.³⁴ Como podemos observar, hay diferentes publicaciones donde encontramos la participación del saxofón en conciertos en México, sin embargo, es clara la escasez del repertorio para este instrumento en nuestro país.

Dando un salto abrupto a la actualidad, en los últimos años la enseñanza del saxofón en México ha sido transformada por las distintas cátedras que se imparten en el país. Profesores como Abel Pérez Pitón (Veracruz), Baltazar Hernández Cano (Sinaloa), José Luis Romero (Puebla, donde se lleva acabo el

³⁴ Quizá sea la misma persona, pero no se cuenta con la información necesaria para deducir esto.

Encuentro Internacional de Saxofón BUAP desde 2012), Ernesto Treto (Zacatecas con su primer festival de saxofón en 2014), Baltazar Chavarría (Conservatorio Nacional de Música CDMX) y Roberto Benítez (Facultad de Música de la UNAM, quien organiza el Encuentro Universitario Internacional de Saxofón México, cada año desde 2001), entre otros, han aportado al desarrollo del saxofón en México, implementando herramientas pedagógicas e intercambios culturales con reconocidas personalidades del mundo del saxofón.³⁵

I. II La historia del saxofón a través de sus métodos

Tratando los métodos desde una perspectiva evolutiva paralela al instrumento, y sin pretender plasmar todo el contenido de los mismos, sino más bien usándolos como referencia para observar el desarrollo de la técnica del instrumento, en este apartado realizaremos el análisis de algunos de los métodos, desde la invención del saxofón, hasta la consolidación de su técnica moderna.

El primer método de saxofón del que se tiene registro, corresponde a Jean François Barthémy Cokken,³⁶ titulado *Méthode complete de saxophone applicable à tus les Saxophones des differents tons*, de 1846, publicación coetánea a la invención del instrumento. Este método cuenta con digitaciones demasiado básicas en comparación a las actuales, así como con llaves que actualmente no existen.

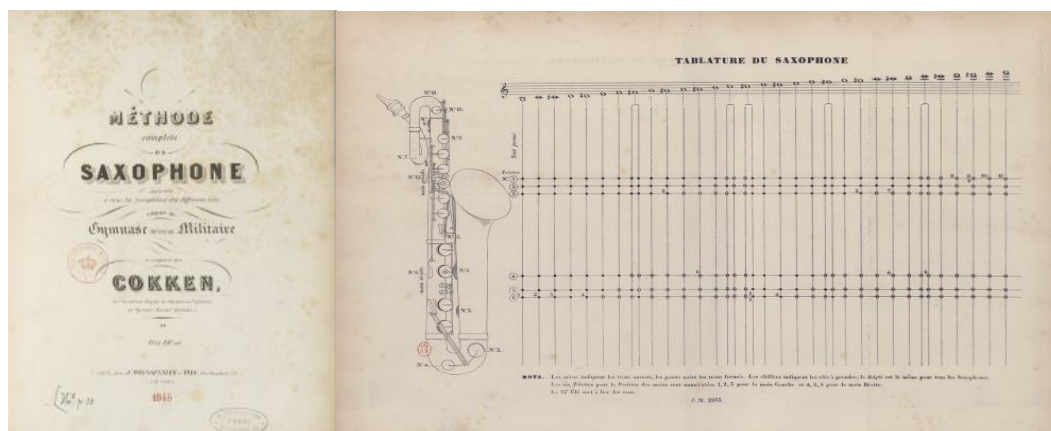


Ilustración 12. Método y digitaciones de saxofón. (COKKEN, 1846)

³⁵ (ZUMBADO-CASTRO, 2014)

³⁶ Antiguo fagotista y profesor de los militares de 1845 a 1856. (GARRIDO, 2010)

En este método podemos observar que el registro del saxofón carece de las notas Si bemol y La del registro grave, y el Fa sostenido y Sol del registro agudo, lo que comprueba que estas notas se agregaron en momentos posteriores a la invención del instrumento.

La segunda publicación data de 1866, y corresponde a Hyacinthe Eléonore Klosé,³⁷ titulada *Método completo de saxofón*, de este método existen diferentes ediciones, algunas de ellas sin fecha.³⁸ También se pueden encontrar ediciones actualizadas y traducidas, adaptadas a los saxofones actuales, con los registros y las posiciones que se utilizan en la actualidad.

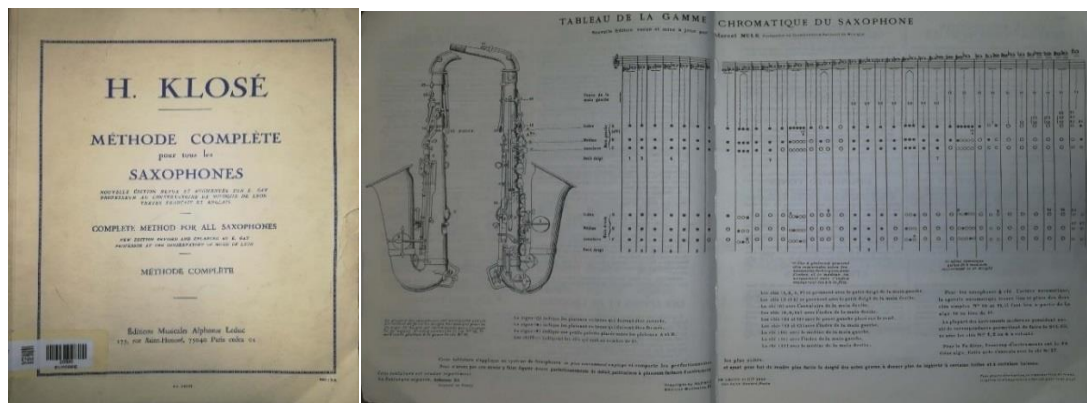


Ilustración 13. *Método y digitaciones de saxofón.* (H. KLOSÉ, 1950)

En 1908,³⁹ Paul de Ville produce el *Universal Method for the Saxophone* de la editorial Carl Fisher, un método en inglés publicado en América, donde podemos observar la implementación de diferentes llaves adicionales y patentadas; la primera, para tocar de una manera frontal el registro agudo (il. 15), la segunda, para el Mi bemol, y tres llaves adicionales para el registro grave (Si, Si bemol, y Do sostenido).

³⁷ Klosé fue profesor de clarinete del Conservatorio de París. En lo que concierne a su formación de saxofonista, recibió clases del mismo Adolphe Sax. (GARRIDO 2010)

³⁸ La edición en francés e inglés, revisada y ampliada por E. Gay es la que se ha consultado, sin embargo, no cuenta con fecha de edición.

³⁹ Se sabe que existieron otras publicaciones anteriores: Louis Adolphe Mayeur, un alumno de Adolphe Sax y de Klóse, quien publicó en 1868 y 1878 el *Grande méthode complète de saxophone*, de la editorial Escudier, el *Méthode pratique pour tous les saxophones* L. Blémant publicado por la editorial Leduc sin fecha. (LEDUC, s.f.) Sin embargo, no se tuvo acceso a ellas.

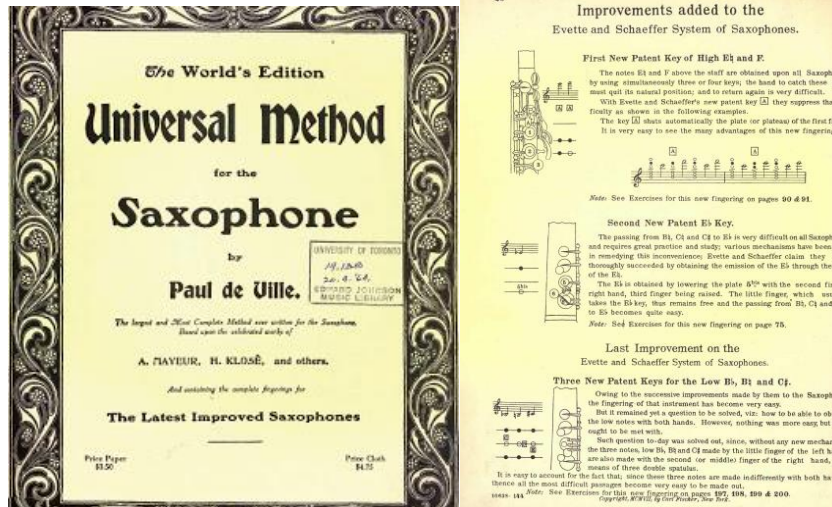
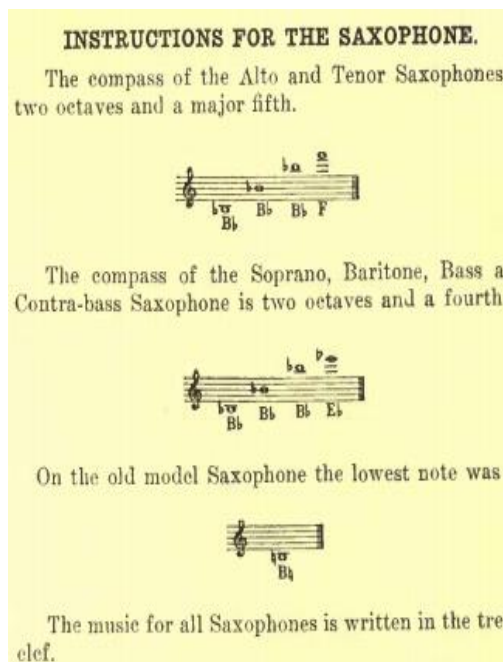


Ilustración 14. *Digitación de las posiciones frontales del registro agudo.* (VILLE, 1908)

También hace referencia a los registros de cada saxofón, que en ese entonces eran diferentes (actualmente todos tienen el mismo registro salvo las variaciones del La grave y el Sol agudo).



- El registro de los saxofones Alto y Tenor es de dos octavas y una quinta mayor.
- El registro para los saxofones Soprano, Baritono, Bajo y Contra-Bajo es de dos octavas y una cuarta.
- En los modelos antiguos del saxofón la nota más grave es un Si natural.
- La música para todos los saxofones se escribe en clave de Sol.

Los siguientes métodos a los que se tuvo acceso datan de 1940, 1963, 1967, y 1970, respectivamente. En ellos se puede apreciar que retoman las mismas digitaciones ya presentes en el método anterior, agregando el Si bemol frontal y el trino de fa, llaves con la función de agregar notas alternas para mayor facilidad en la ejecución.

Métodos en ingles

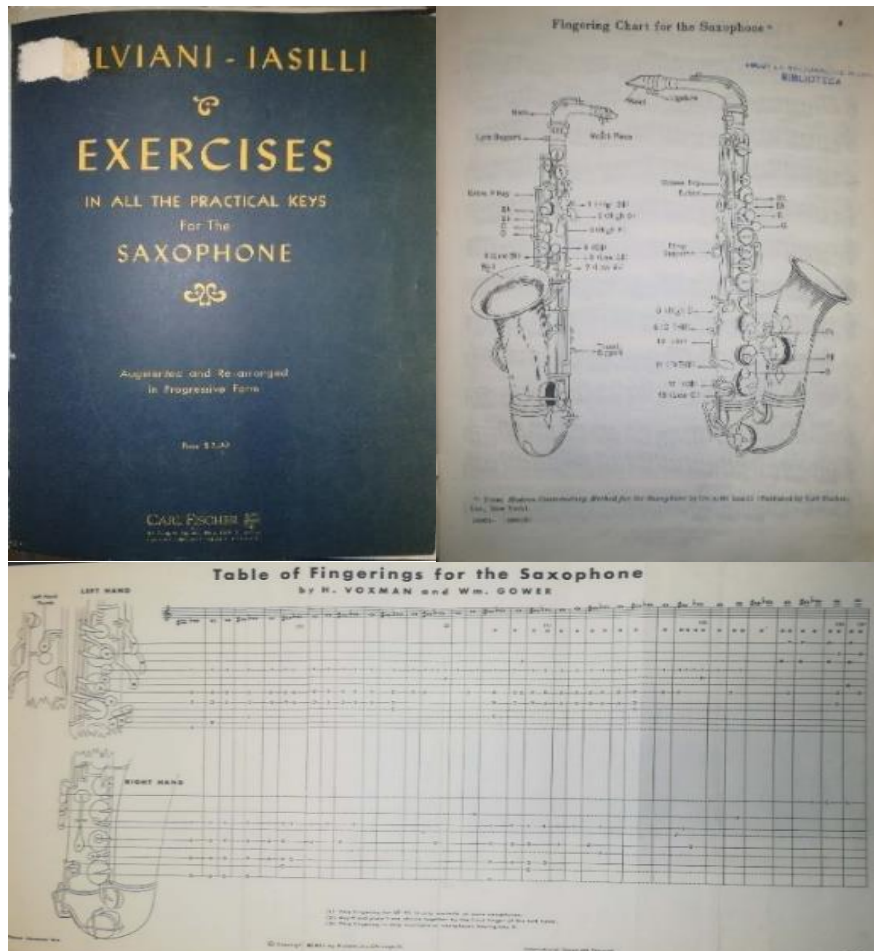


Ilustración 15. *Digitación en el saxofón.* (SALVIAN y IASILLI, 1940)

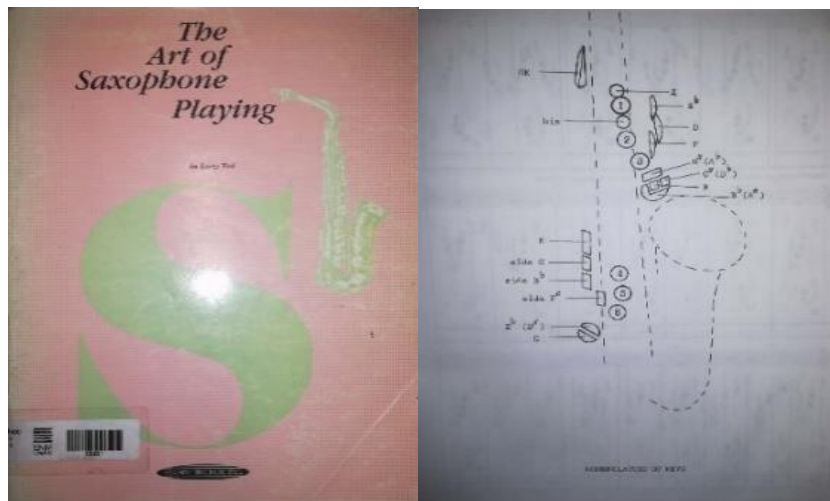


Ilustración 16. *Digitación en el saxofón.* (TEAL, 1963)

Métodos en italiano



TAVOLA DELLE POSIZIONI DEL SAXOFONO CONTRALTO IN MI

Questo strumento musicale, costruito in Mi, si può suonare in tre posizioni:
1. Posizione di prima (Alto)
2. Posizione di seconda (Tenore)
3. Posizione di terza (Basso)

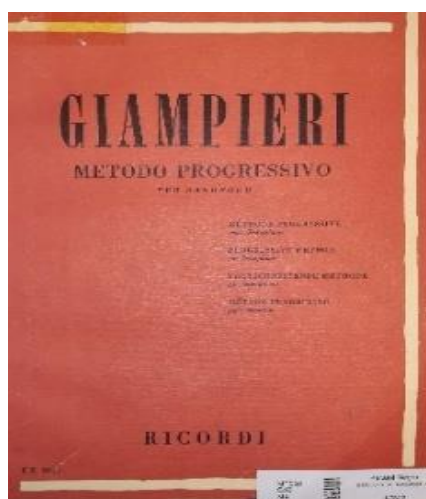
Le posizioni sono indicate da: ● = tasto premuto, ○ = tasto non premuto.

Altezza	Posizione di prima (Alto)						Posizione di seconda (Tenore)						Posizione di terza (Basso)					
	C	D	E	F	G	A	C	D	E	F	G	A	C	D	E	F	G	A
C																		
D																		
E																		
F																		
G																		
A																		
B																		
C																		
D																		
E																		
F																		
G																		
A																		
B																		

Le posizioni sono indicate da: ● = tasto premuto, ○ = tasto non premuto.

Legend:
● = tasto premuto (finger)
○ = tasto non premuto (finger)
A = tasto premuto (palm)
B = tasto non premuto (palm)
C = tasto premuto (thumb)
D = tasto non premuto (thumb)

Ilustración 17. *Digitación en el saxofón (CUNEO, 1967)*



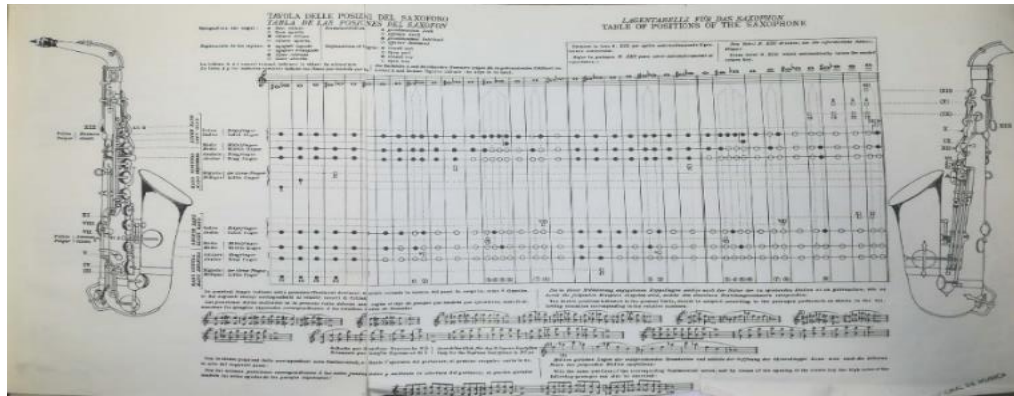


Ilustración 18. *Digitación en el saxofón* (GIAMPIERI, 1970)

Cabe señalar, que la estructura de los métodos anteriores es similar (sin considerar sus ediciones actuales), ya que, a modo de manual insertan los ejercicios correspondientes para la ejecución del saxofón. Estos métodos están generalmente divididos en dos o tres partes. En el primer apartado aparecen datos históricos referentes al saxofón y su inventor, una explicación de las partes y los materiales a utilizar, una definición de los aspectos básicos de la técnica (como la postura, la respiración, la embocadura, la afinación, los cuidados del instrumento, entre otros), y teoría general de música y solfeo; la segunda sección se enfoca en la parte técnica del saxofón, su aplicación y desarrollo, a través de ejercicios para dominar y conocer el instrumento (escalas, ejercicios mecánicos y melódicos, articulaciones, etc.); y la tercera parte, presenta la aplicación en pequeños fragmentos, de piezas adentrando al estudiante en la práctica, con la aplicación de la técnica y la teoría en el repertorio.

Manuel Miján, en su método, implementó pequeñas canciones de la tradición popular, en vez de obras del repertorio, una manera adoptada por los métodos para “tocar fácil” y de aprendizaje autodidacta.

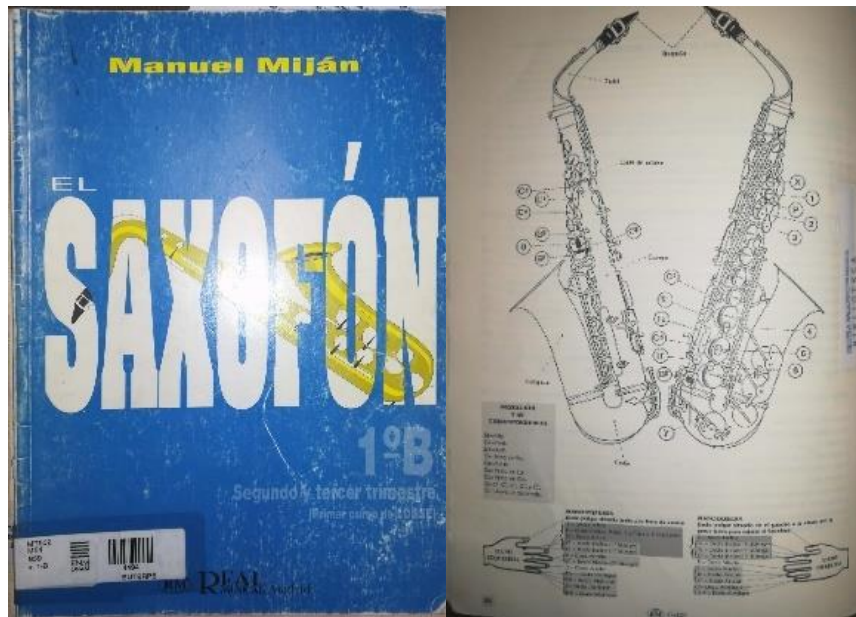


Ilustración 19. *Digitación en el saxofón* (MIJÁN, 1998)

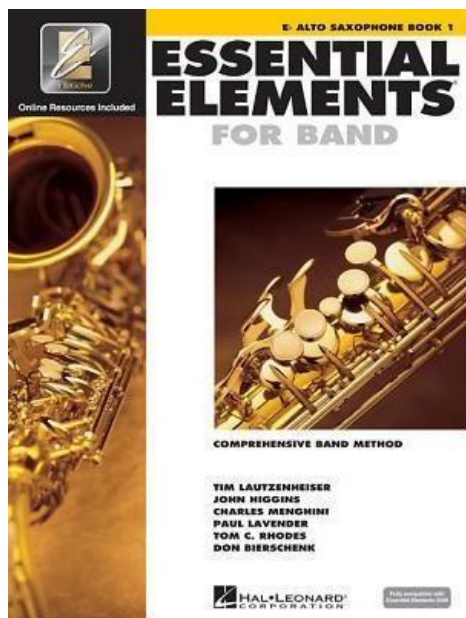


Ilustración 20. *Método para tocar el saxofón autodidacta* (LAUTZENHEISER, HIGGINS y MENGHINI, 2004)

Por su parte, Jean Marie Londeix cuenta con un catálogo de métodos especializados en diferentes aspectos, como son: la articulación, las escalas, los modos, la afinación y hasta la implementación de las “técnicas extendidas”.



Ilustración 21. *Digitaciones y métodos de saxofón* (J. M. LONDEIX 1970) (J.-M. LONDEIX, *Exercices Mécaniques Vol.1 pour tous les saxophones* 1961 - 1977) (J.-M. LONDEIX, *Exercices Mécaniques Vol.2 pour tous les saxophones* 1961) (J.-M. LONDEIX, *Exercices Mécaniques Vol.3 pour tous les saxophones* 1965) (J.-M. LONDEIX 1962) (J.-M. LONDEIX, *Hello! Mr. Sax ou paramètres du saxophone* 1989)

Cabe decir que, además de ser común usar transcripciones como parte del repertorio saxofonístico, hay métodos de otros instrumentos, como el oboe y el violín, que formaron parte en la sistematización de la enseñanza del saxofón al reintegrarse al conservatorio de París. Algunos de los más utilizados son:

OBOE

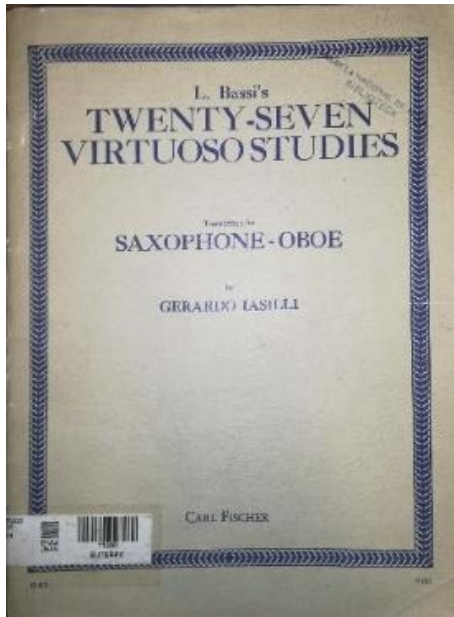


Ilustración 22. *Estudios para saxofón y oboe de (IASILLI, 1922)*

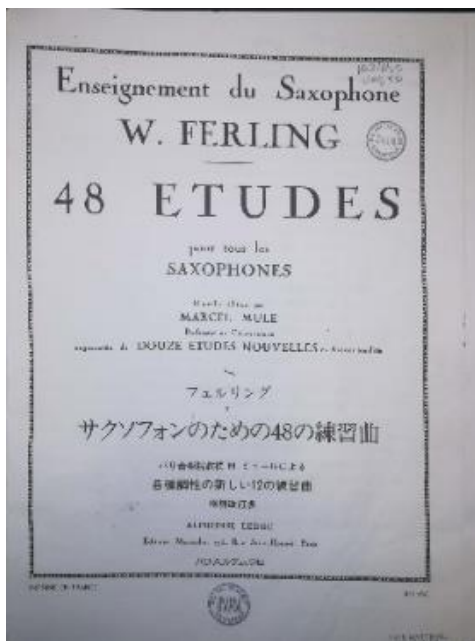


Ilustración 23. *Método de Oboe aplicado en el Saxofón de (FERLING y MULE, 1946)*

VIOLÍN

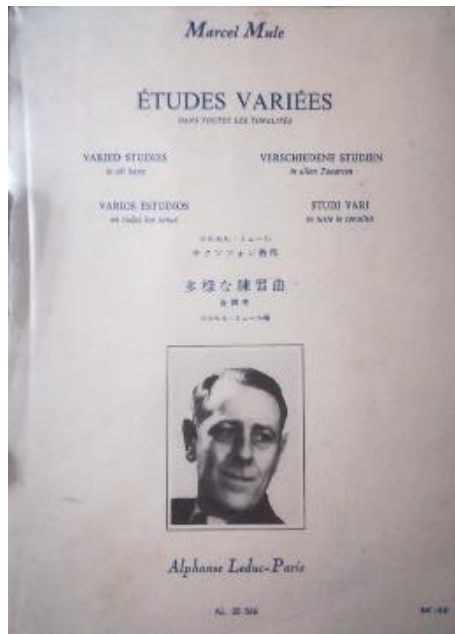


Ilustración 24. Método adaptado por Mule (MULE, 1950)

El método de Mule (il.25), presenta estudios de diferentes compositores como Paganini, J. Dont, Mazas, Kayser, Gaviniès, Rode, entre otros.

Por su parte, Londeix utiliza los estudios de Blumenstegel, Dont, Gaviniès, Kreutzer, Paganini y Rode, pero a diferencia de Mule, él incluye un estudio sobre agudos.⁴⁰ La mayoría de los ejercicios son para la expresividad y la aplicación de la técnica, pero no son utilizados para el conocimiento del saxofón, como los primeros mencionados.

⁴⁰ Notas por encima del registro natural del saxofón, que serán explicadas en el capítulo II.



Ilustración 25. Método adaptado por Londeix (LONDEIX, 1986)

Los métodos aquí expuestos, son una fuente histórica importante para entender el funcionamiento y el desarrollo histórico del saxofón, a pesar de esto, siguen siendo medios limitados, debido a que no permiten conocer el sonido del saxofón de otras épocas para compararlo con el saxofón actual. Algunos de los registros más antiguos, que sí permiten escuchar el instrumento, son videos de Marcel Mule, como su interpretación del *Caprice en Forme de Valse* de Paul Bonneau,⁴¹ en la universidad de Utah en 1958.⁴² En dicho video podemos apreciar el virtuosismo de Mule, con su característico vibrato (demasiado rápido según la tradición actual).

Podemos observar que en estos métodos hay una serie de premisas sobre la postura, la embocadura, la digitación, entre otros temas, que se van a retomar en el siguiente capítulo para remarcar las necesidades y los requerimientos del saxofonista contemporáneo, así como su proceso de adaptación al repertorio.

⁴¹ Video de Marcel Mule <https://www.youtube.com/watch?v=Fe4QCxOYrOs> En este video podemos apreciar el virtuosismo de Mule, con su característico vibrato (demasiado rápido según la tradición actual).

⁴² Para ese entonces el saxofón ya contaba con la estructura que actualmente se conoce.

I.III Evolución del repertorio para saxofón a través de la historia

Para este capítulo se estudiarán diferentes obras del repertorio concertante para saxofón (desde su invención, hasta obras “del lenguaje contemporáneo”), con el fin de estudiar la aparición del saxofón dentro del repertorio sinfónico. Utilizaremos el libro titulado *Comprehensive Guide to the Saxophone Répertoire 1844-2003: Répertoire universel de musique pour saxophone*, producido por Jean Marie Londeix,⁴³ y editado por Bruce Ronkin.⁴⁴ Este libro es una recopilación de obras (en las que no se incluyen música de jazz ni otros géneros musicales), que condensa en la mayor parte de su contenido, música de tradición europea (música de concierto).

Al hablar del repertorio para saxofón, debemos tomar en cuenta que el primer saxofonista fue el mismo Sax, quien tocó por primera vez, en 1841, un saxofón bajo en Bruselas, y un año más tarde, en el Conservatorio de París, consiguiendo el éxito que extendería su fama por el mundo musical.⁴⁵ Cabe destacar que, debido al contacto con compositores influyentes, como Berlioz, su desarrollo tuvo como punto de partida la llamada música de concierto.

Después de las interpretaciones de Sax, los primeros registros que tenemos de obras de concierto para saxofón datan de 1844. Tuvieron lugar en la sala Hertz, donde se interpretaron las obras *Chant Sacre*, de Hector Berlioz, y la ópera bíblica compuesta en dos actos, *Le Dernier Roi de Juda*, del compositor francés Georges Kastner. Este último fue el primero en incluir el saxofón dentro de una orquesta (un saxofón bajo afinado en Do⁴⁶), y quien más tarde utilizó dos saxofones bajos para doblar a los violoncellos⁴⁷ en dos de sus oberturas de festival. Bajo la tendencia de emplear el saxofón como instrumento sustituto, se tiene noticia de su empleo en representaciones del *Tanhäuser*, en la Ópera de París, donde Richard Wagner sugirió el uso de saxofones para sustituir a los cornos. Por su parte, Vincent d'Indy, director de coros de *Colonne*, utilizó un cuarteto de saxofones como soporte de las voces.

⁴³ (LONDEIX, 1917)

⁴⁴ (LONDEIX y RONKIN, 1994)

⁴⁵ (CHAUTEMPS, KIENTZY, Y LONDEIX, 1998)

⁴⁶ Saxofón actualmente discontinuado.

⁴⁷ (CHAUTEMPS, KIENTZY, Y LONDEIX, 1998)

Durante el año 1868, el saxofón comenzó a aparecer en obras como *Hamlet*, ópera de Ambroise Thomas. En 1872, Bizet lo utilizó en *L'Arlésienne*⁴⁸, delegándole pequeños solos al saxofón alto, todos ellos dentro de los registros grave y medio donde posiblemente la sonoridad del instrumento era más estable⁴⁹; podemos pensar que este último compositor tuvo cierto favoritismo por este miembro de la familia de saxofones, pues también lo incluyó en dos de sus Suites Sinfónicas.

Para 1892, Jules Massenet, en la ópera *Werther*, usó al saxofón alto como un integrante más de la orquesta sinfónica y no sólo como el solista, algo poco común puesto que el saxofón no formaba, ni forma parte de la formación oficial cotidiana de una orquesta sinfónica,⁵⁰ donde escasas veces es incluido y relegado para pequeñas participaciones como solista.

Propongo ahora un breve paréntesis cronológico, para resaltar en la tabla propuesta por María Jesica Geijo Gutiérrez, dentro de su artículo *Evolución del prototipo de saxofón contemporáneo a través de las patentes de la casa Selmer*, también utilizada en la tesis de maestría de Carlos Eduardo Muñoz Rodríguez, la relación del repertorio saxofonístico en la época de su inventor (Rodríguez 2014). Esta tabla incluye no sólo las obras en las que participa el saxofón con la orquesta sinfónica, sino también, algunas piezas de concurso, de saxofón solo, de saxofón y piano, y métodos.

FECHA	COMPOSITOR OBRA Y CIRCUNSTANCIAS ESPECIALES
1844	Héctor BERLIOZ, " <i>Chante Sacre</i> ": dirección de un concierto en el que se interpretó un arreglo instrumental de este trabajo coral con intervención del saxofón.
1844	Georges KASTNER, ópera " <i>Last King of Juda</i> ": primera intervención orquestal del instrumento.
1845	Georges KASTNER: " <i>Variations Fáciles et Brillante</i> " para saxofón solo y " <i>Sextour</i> " para 2 saxofones soprano, alto, bajo y contrabajo.
1858	Jean-Baptiste SINGELEEE, dos primeros solos de concurso del Conservatorio de Paris: <i>Concertó</i> (saxo soprano y tenor.), <i>Fantasie</i> (saxo barítono).
1862	Jules DEMERSSEMANN, " <i>Fantasie sur un Theme Originale</i> " (dedicada, a Henri Wuille, saxofón alto)
1877	Hyacinthe KLOSE: Método completo de saxofón, Método elemental para saxofón alto y

⁴⁸ Obra presente hasta la actualidad en el repertorio para saxofón de las Orquestas Sinfónicas.

⁴⁹ En este registro normalmente se tiene mayor control y el sonido es más agradable, sobre todo cuando se está iniciando en la ejecución del saxofón. Este registro es el que mejor sonido y presencia tiene. De igual modo, la mayoría de los métodos inician con una práctica de este registro.

⁵⁰ Aunque si tiene un lugar dentro de las bandas militares y las bandas sinfónicas.

	tenor.
1879	Hyacinthe KLOSE: Método elemental para saxofón barítono.
1881	Georges BIZET, "L'Arlésienne", suites n°1 y 2. ⁵¹
1881	Jules MASSENET, ópera "Herodiade".
1892	Jules MASSENET, ópera "Werther"

Ilustración 26. Tesis de Maestría en interpretación, donde aparece este cuadro citado. (Rodríguez, 2014)

Es necesario resaltar que estas obras están escritas durante el periodo de vida de Adolphe Sax, en el cual se dio a conocer el saxofón, siendo él quien impartía cursos a militares. Sin embargo, no son todas las composiciones escritas durante esos años para saxofón, cabe señalar que esas obras no son precisamente para banda militar, sino que forman parte del repertorio concertante, algo curioso puesto que existían saxofones para la orquesta sinfónica (en Fa y Do),⁵² y saxofones para la banda militar (en Mi bemol y Si bemol), siendo estos últimos los que prevalecieron, y hasta cierto punto, reemplazaron a los otros. Además, la revisión de los métodos hecha en el apartado anterior de esta investigación, nos permite observar que fue hasta 1908, cuando se implementaron la mayoría de las llaves presentes hasta hoy en día, que sin duda repercutieron en la disminución de las limitaciones técnicas del saxofón.

 ***L'Arlésienne No. 1***
G. Bizet

Saxophon in Es I. Ouverture

Allegro deciso (Tempo di marcia.)



Ilustración 27. G. Bizet, *L'Arlésienne*, saxofón Alto

Podríamos seguir mencionando a renombrados compositores que fueron cómplices de la implementación del saxofón en las filas orquestales, como Érik Satie en su obra *Parade* de 1917, Béla Bartók en *El príncipe de madera*, compuesta entre 1914-1916, que incluye un saxofón alto, un tenor y un barítono, siempre con participaciones intermitentes, bajo la intención de incorporarlos en sus orquestaciones.

⁵¹ Se desconoce si ella considero la fecha de estreno de la primera suite de *L'Arlésienne*, pues no coincide con la propuesta por Londeix.

⁵² Adentrarse a los detalles de esta familia sale de los límites de este trabajo.

Fue hasta después de la primera guerra mundial,⁵³ que Maurice Ravel, en su orquestación de *Cuadros de una exposición* (de Modest Mussorgsky, orquestada por Ravel en 1922), agrega un solo de saxofón alto en *Le Vieux Chateau*, donde se muestra la expresividad sonora del instrumento. Más tarde, en su *Bolero* de 1928, incluyendo al saxofón sopranino,⁵⁴ soprano y tenor,⁵⁵ ofreciendo la oportunidad de utilizar al saxofón como un instrumento sinfónico. Es curioso que Ravel utilice el registro agudo del saxofón tenor y del saxofón soprano, puesto que en textos como *The New Grove*, encontramos que estas llaves eran poco usuales, siendo preferible su aplicación en una octava baja, donde supuestamente suenan mejor.⁵⁶

Por otra parte, George Gershwin utiliza las cuatro variedades más comunes de saxofón⁵⁷ en *Un americano en París* y en *Rapsodia in blue*, mientras que Aaron Copland en su *Sinfonía No.1* de 1928,⁵⁸ dio lugar a un saxofón alto (ambos son compositores representativos de la identidad musical de Estados Unidos). Estas obras mezclan la música sinfónica con la novedosa influencia de las bandas de jazz americanas (que adquirieron el saxofón como botín de guerra), implementando las posibilidades sonoras del saxofón más cercanas al jazz.

The image shows a musical score for the second movement of 'Tableau d'une exposition' by Modest Mussorgsky, as orchestrated by Maurice Ravel. The title is 'II Il vecchio castello - Stary zamek'. The tempo is 'Andante' and the mood is 'molto cantabile, con dolore'. The alto saxophone part is marked 'ssf' and 'p', and the tenor saxophone part is marked 'solo' and 'mp espressivo, vibrato'. The score includes measures 20, 21, and 22.

Ilustración 28. M. Mussorgsky, cuadros de una exposición, solo saxofón alto, bolero solo de saxofón tenor en si bemol, ambas orquestadas por Maurice Ravel.

⁵³ Hecho importante pues la escasez del metal relegó a los saxofones a venderse como chatarra (primer capítulo).

⁵⁴ Originalmente estaba compuesta para sopranino en fa, lo que se aprecia en la partitura, sin embargo, siempre se ha ejecutado con soprano en Sib.

⁵⁵ Encontramos estas piezas dentro de las cuatro mil obras sinfónicas donde se utilizan uno o más saxofones. (CHAUTEMPS, KIENTZY, Y LONDEIX 1998)

⁵⁶ (STANLEY, 2001)

⁵⁷ Soprano, Alto, Tenor y Barítono.

⁵⁸ En 1924 fue compuesta en una versión para órgano y orquesta en la que no se incluía al saxofón, fue hasta años más tarde donde este se agregó.

No solamente los americanos realizaron la mezcla antes dicha, también lo hicieron compositores franceses como Darius Milhaud quien, en *la Creación del mundo* de 1923, da un papel primordial al saxofón, una obra donde se hace patente influencia del jazz, quizá adquirida en sus viajes a Estados Unidos.

I.III.I Del doblaje a pequeños solos y de eso a su posicionamiento como instrumento solista.

El rol del saxofón dentro de la música de concierto ha sufrido diversas variaciones. Comenzando con pequeños papeles de doblaje y respaldo (reforzando y acompañando principalmente a las voces), pasa a realizar pequeños solos y participaciones parciales, hasta que consigue consagrarse como solista, como en el caso de *La rapsodia para orquesta y saxofón* de Claude Debussy (1903).⁵⁹

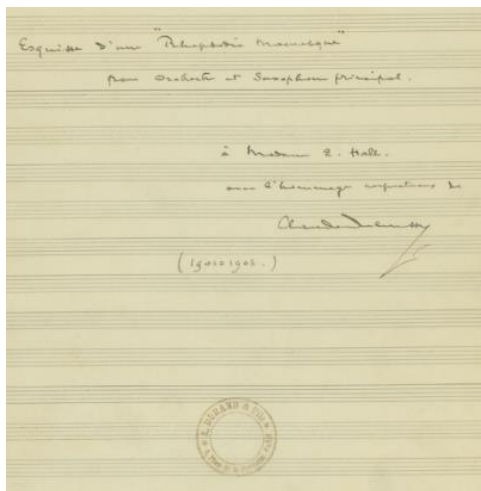


Ilustración 29. Manuscrito de la dedicatoria a Elise Hall por Claude Debussy, *Rapsodia para orquesta y saxofón principal*, 1903.

Quizá este desarrollo pueda considerarse “forzado”, puesto que en su mayoría se trata de encargos y dedicatorias, no precisamente de un interés por explorar las cualidades interpretativas del saxofón. Al menos esto figura en la siguiente obra, que forma parte de los encargos realizados por Elizabeth Swett Coolidge-Hall, quien practicaba el saxofón como remedio para su sordera, aplicando sus conocimientos musicales (precedentes), en la ejecución de repertorio

⁵⁹ Escrito en una partitura revisada podemos encontrar diferentes fechas 1901-1911, y 1903.

saxofonístico, limitando la composición de sus encargos a sus posibilidades técnicas propias,⁶⁰ aprovechando y utilizando la Orquesta Club, fundada y dirigida por ella misma, en Boston (una orquesta de aficionados, ocasionalmente reforzada en conciertos por músicos profesionales de la orquesta sinfónica de Boston), que programaba conciertos que incluían una obra para saxofón, donde ella participaba como solista.



Ilustración 30. *Elise Hall 1853 - 1924*

La labor realizada por Elise Hall aportó veintidós obras al repertorio saxofonístico, todas ellas estrenadas e interpretadas entre 1900 y 1918.



Ilustración 31. *Rapsodia para orquesta y saxofón - Claude DEBUSSY 1903.*

⁶⁰ Esto se deduce del análisis de las diferentes versiones existentes para la rapsodia de Debussy, donde la primera muestra solamente la implementación del registro más común, y de frases melódicas poco virtuosas, en comparación de las siguientes versiones donde se incrementa la dificultad interpretativa, haciéndola más virtuosa y más técnica.

No sólo en América tuvo el saxofón un gran auge dentro de la música de concierto, ya que, con su reintroducción en el conservatorio de París gracias a Claude Devincourt (director en turno), quien reanudó la cátedra de saxofón confiándola a Marcel Mule,⁶¹ se fue enriqueciendo el repertorio saxofonístico, ya no sólo con música para orquesta sinfónica, sino además, con obras para saxofón solo, saxofón y acompañamiento de piano, y demás ensambles diversos, que llevaron el estudio del instrumento hacia otras regiones más especializadas.⁶²

El rol del saxofón como solista, adquirió mayor fuerza a partir de su desarrollo e implementación en la música concertante, que lo posicionó como un instrumento con las características del resto de los instrumentos sinfónicos.⁶³

Alexander Glasunov, compositor nacido en San Petersburgo, escribió el *Concierto en Mi bemol*, obra para saxofón alto en Mib y orquesta de cuerdas, dedicada a Sigurd M. Rascher, saxofonista alemán que comenzó tocando el clarinete, quien fuera contemporáneo de Marcel Mule.



Ilustración 32. Sigurd Rascher 1907 - 2001

El *Concertino da camera* (1938), de Jacques Ibert, compuesto por dos movimientos para saxofón alto en Mib y una pequeña orquesta de once

⁶¹ En el apartado anterior se menciona parte de su labor.

⁶² A partir de ese momento la especialización de la técnica saxofonista tomo más importancia debido a su sistematización en la academia.

⁶³ Se sabe que en un principio Mule, tomo métodos de enseñanza de otros instrumentos como el oboe y el violín (capitulo anterior).

instrumentos, rompió la barrera entre la música de concierto y el jazz debido al empleo de diversas progresiones armónicas, modulaciones tonales, que cuentan entre los recursos más utilizados en el jazz. Esta obra dirigió la música concertante a otro panorama, exigiendo un nivel de comprensión más profundo.



Ilustración 33. Partitura saxofón Alto del concertino da camera de Jaques Ibert.⁶⁴ (Ibert, 1935)

Los conflictos bélicos de la primera mitad del siglo XX también afectaron la producción musical europea. Dentro de este panorama el saxofón quedó excluido del repertorio sinfónico, y no fue sino hasta 1944, que algunos compositores lo retomarían, como Igor Stravinski para su concierto *Ebony*. Otro caso que data de ese mismo año, es el de Paul Bonneau, quien escribió una obra titulada *Pièce Concertante dans l'esprit "Jazz"* para saxofón alto y orquesta, donde de nuevo se hace evidente la influencia del jazz, por ejemplo, al inicio de la pieza, con un *glissando* que asciende hasta el Mi del registro agudo.



Ilustración 34. *Pièce concertante sobre el espíritu del jazz* (BONEAU, 1944)

⁶⁴ Aquí podemos observar algunas de las progresiones armónicas usadas por el compositor.

Entre 1955-1957, el compositor alemán Karlheinz Stockhausen, en su obra titulada *Gruppen*, para tres orquestas, incluye un saxofón alto para doblar al clarinete, y un saxofón barítono. En 1961, un compositor americano, Leonard Bernstein, tuvo a bien incluir al saxofón en sus danzas *West Side History*,

Después de haber hecho un recorrido por algunas obras ejemplares del repertorio para saxofón, hemos podido apreciar que desde sus orígenes, el saxofón ha generado interés entre distintos compositores, quienes han terminado por incluirlo dentro de su repertorio, sin embargo, diversos fenómenos sociales han reorientado el rol que puede otorgársele al saxofón dentro de la música, algunas veces impulsándolo a tomar un papel principal o de acompañamiento, otras, como sustituto de instrumentos de cualidades musicales semejantes, o bien, siendo excluido de los repertorios.

A continuación, tomaremos el listado presentado por Carlos Eduardo Rodríguez⁶⁵ en el cual plasma las obras dedicadas a los personajes más importantes del saxofón, y su influencia e importancia en el desarrollo del repertorio saxofonístico.⁶⁶

MARCEL MULE	
Concerto for Saxophone and orchestra	Pierre Vellones
Scaramouche Op. 165c	Darius Milhaud
Concertino for alto saxophone, string and percussion	Eugene Bozza
Ballada for alto saxophone and orchestra	Henri Tomasi
Fantasia Op. 630 for soprano saxophone	Heitor Villa-Lobos
Aria	Eugene Bozza
Sonatine sportive Op. 63	Alexander Tcherepnin
Sicilienne	Pierre Lantier
Improvisation et Caprice	Eugene Bozza
Caprice en forme de valse	Paul Bonneau
Tableaux de Provence	Paul Maurice
Concerto	Ida Gotkovsky
Prélude, Cadence et Finale	Alfred Desenclos
SIGURD RASCHER	
Concertino da Camera	Jacques Ibert
Konsert Op. 14	Lars Erick Larson

⁶⁵ (RODRÍGUEZ, 2014)

⁶⁶ Es importante resaltar que la mayoría de las obras son compuestas para saxofón alto.

Concerto for alto saxophone and orchestra	Henry Brandt
Ballade for saxophone, strings and piano	Frank Martin
Concerto en Mi bemol Op. 109	Alexander Glazunov
Concertino for saxophone and orchestra	Roman Palester
Concerto Op. 6 for alto saxophone and orchestra	Edmund Von Borck
Introduction, Variations and Rondo	Jorgen Liebenberg Bentzon
Concerto Op. 38	Will Eisenmann
Saxo-Rhapsody for alto saxophone and strings orchestra	Eric Coates
Concerto	Ingolf Dahl
Introduction and Samba	Maurice Whitney
Concertino (Aeolian song)	Warren Benson
Elégie et Rondeau	Karel Husa
Air and Scherzo	Henry Cowell
Konzertück	Paul Hindemith
Partita Op. 99	Alois Háva
CECIL LEESON⁶⁷	
Concerto Op. 26	Paul Creston
Sonata Op. 19	Paul Creston
Concerto for saxophone and orchestra	Edvard Mortiz
Sonata for Alto saxophone and piano	Lawson Lunde
Concerto Op. 50 for tenor saxophone	Burnet Tuthill
Sonata for alto saxophone and piano Op. 20	Burnet Tuthill
Sonata for alto saxophone and piano	Garland Anderson
Sonata no. II for alto saxophone and piano, op. 96	Edvard Mortiz
Trio sonata for violín, alto saxophone and piano	Robert Shertman

I.III.II Repertorio saxofonístico de la segunda mitad del siglo XX

En este capítulo se realizará un análisis del repertorio en la segunda mitad del siglo XX, el énfasis se pondrá en los distintos aspectos que deben considerarse para la aplicación de la técnica en el repertorio. En este análisis se incluyen los datos específicos de las composiciones, así como una explicación general de su contenido.

El desarrollo de la música para saxofón dejó de ser dependiente de las composiciones para orquesta, a partir del surgimiento de diferentes ensambles, lo cual le permitió hacer presentaciones no sólo de acompañamiento, tal como ocurría en el periodo barroco con las obras de Bach, y durante el romanticismo

⁶⁷ Saxofonista Americano, quien contribuyo al desarrollo del repertorio saxofonístico.

con los caprichos de Paganini (transcripciones), sino que ahora el saxofón terminó por adquirir mayor independencia.

Dentro de la música experimental del repertorio saxofonístico correspondiente a la segunda mitad del siglo XX, podemos encontrar, en 1970, composiciones como la *Sonata para saxofón alto y piano* de Edison Denisov, que es la primera obra conocida que incluye recursos inusuales de la técnica del saxofón, como los multifónicos; en 1984⁶⁸, *Tre Pezzi* del compositor italiano Giacinto Scelsi, escrita para saxofón soprano en tres movimientos, donde la variación de timbre es implementada junto al ritmo para crear una inestabilidad; en 1980, *Sequenza IXb* para saxofón alto solo,⁶⁹ creada por el compositor italiano Luciano Berio que en cada una de sus secuencias explora el virtuosismo y el dominio técnico instrumental del intérprete, implementando algunos recursos inusuales como los sobreagudos y algunos multifónicos, además de las dinámicas extremas en los registros extremos del instrumento.

Sequenza IX
per saxòfono contralto (1980)

Fiskopuzen gesech wilken
reprotoping published by us

Luciano Berio
(1925 – 2003)

♩ = 60 *ma sempre un poco instabile*
sempre senza vibrato

Sassofono
in mi^b

pp *mp* *mf* *pp*

mf *pp* *mf* *pp* *mf*

Ilustración 35. *Sequenza IXb* para saxofón contralto Luciano Berio, 1981. (BERIO, 1980)

Bajo esta misma línea de innovaciones, encontramos, en 1983, el *Épisode Quatrième* de la compositora francesa Betsy Jolas, una pieza para saxofón tenor que incluye variaciones del vibrato, así como *glissandos* y más recursos poco comunes para su época; *Scriu numele tau* de 1992 y *Le Frêne Égaré* de 1978 de François Rossé, la primera de estas últimas para saxofón soprano solo, y la

⁶⁸ Fecha de publicación., aunque posiblemente fue compuesta en 1956, pues en los años 50's el compositor realizó una serie de suites para instrumentos solos.

⁶⁹ Originalmente para clarinete, con la adaptación para saxofón alto de parte del compositor.

segunda, para saxofón alto solo, ambas dedicada a Jean-Marie Londeix, pionero en la implementación de la “técnica extendida” al repertorio saxofonístico.⁷⁰

Para este periodo encontramos obras tanto para saxofón solo, como para saxofón y medios electroacústicos, los cuales impulsan el desarrollo de nuevos recursos y posibilidades sonoras. Tal es el caso de Christian Lauba, quien en sus diferentes estudios maneja un lenguaje novedoso, trabajando diferentes “técnicas avanzadas”⁷¹ de la mano de distintos saxofonistas, creando así un repertorio obligatorio para concursos y audiciones de ingreso a las escuelas superiores de diversas partes del mundo, utilizando en algunas de sus composiciones recursos electrónicos, es decir técnicas que, generalmente, transforman y manipulan los sonidos de manera electrónica, eliminando así las limitaciones en los niveles de altura producidos por los instrumentos convencionales, y otorgando la posibilidad de utilizar todo el espectro de frecuencias audibles por el oído humano, además, de los niveles dinámicos que pueden ser perfectamente calculados, y los valores rítmicos que son medidos en centímetros de cinta, todo esto en conjunto, abre nuevas posibilidades para los compositores.

à Summer Triax

BEBOP

22ème étude pour saxophone alto

Étude pour la maîtrise des sons multiples rythmiques, la vélocité et les slaps alternés dans le style jazz
Etude for the mastery of rhythmic multiphonics, velocity and alternating slaps in a jazz style

Christian LAUBA



Ilustración 36. Estudios para saxofón de Lauba, en cuatro tomos. (LAUBA, *Neuf Études pour Saxophone en 4 cahiers (1)*, 1996)

⁷⁰ (MARQUES, 2014)

⁷¹ En esta investigación se dedica un capítulo completo para explicar el término de “técnica extendida”.

Karlheinz Stockhausen en su obra titulada *In Freundschaft*,⁷² presenta la peculiaridad de que puede ser interpretada por cualquier instrumento con una extensión de dos octavas y media. La misma idea es aplicada en otras piezas como *Solo* y *Spiral*,⁷³ las cuales son interpretadas en el saxofón soprano y alto.

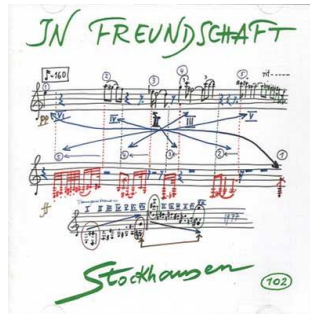


Ilustración 37. <http://www.adolphesax.com/index.php/es/actualidad/articulos/analisis-de-obras/199-in-freundschaft-k-stockhausen>, en diferentes piezas muestra una imagen sonora en la escritura para instrumentos convencionales, resultado de su experimentación con la música electrónica.

I.III.III Repertorio concertante no europeo

El desarrollo del saxofón concertante no fue exclusivo de los compositores europeos. Personajes como Ryo Noda o Takashi Yoshimatsu se ubican dentro de los compositores orientales han buscado plasmar su bagaje cultural dentro del repertorio saxofonístico, implementando recursos como la imitación de instrumentos tradicionales como el shakuhachi.⁷⁴



Ilustración 38. *Maï* por Ryo Noda, Saxofón Alto

⁷² Compuesta el 24 de julio de 1977 para el cumpleaños de su amiga la clarinetista Suzanne Stephens, concebida inicialmente para clarinete, aunque interpretada por flauta en el momento de su estreno.

⁷³ <http://www.adolphesax.com/index.php/es/actualidad/articulos/analisis-de-obras/199-in-freundschaft-k-stockhausen> consultado el 11 de junio de 2018.

⁷⁴ Instrumento de viento, presente en la música tradicional japonesa.

Ahora bien, la influencia musical producto de mezclas culturales, ha tenido gran impacto en el desarrollo de nuevas técnicas y modos de ejecución del saxofón. Esta experimentación trae consigo la necesidad de crear nuevas maneras de interpretar y de escribir la música, no sólo del saxofón sino de diferentes instrumentos, así como también mejoras en la construcción física de los mismos, y no únicamente de los más representativos de la familia (para el saxofón, además del saxofón alto se empezó a involucrar a las voces extremas, el saxofón soprano, tenor y barítono, así como el bajo y el sopranino).

Al explorar los diferentes registros de la familia del saxofón, se procura que los nuevos instrumentistas puedan adaptarse a los cambios tanto de tamaño de un instrumento a otro, como de las dimensiones de las boquillas. Por lo tanto, el instrumentista, ahora, además de poder tocar las notas en un corto período de tiempo, deberá utilizar diferentes técnicas instrumentales.

En América Latina, el compositor brasileño Heitor Villa-Lobos,⁷⁵ en su poema sinfónico *Uirapuru*, de 1917, incluyó un solo para saxofón soprano. Mientras que para el repertorio concertante, compuso una *Fantasia para saxofón en Si bemol y orquesta de cuerdas y tres trompas*, en 1948, dedicado a Marcel Mule, ocasión donde el compositor buscó plasmar la vasta tradición folclórica de la música brasileña en tres movimientos.⁷⁶

La influencia de países no europeos en el repertorio para saxofón, se localiza, en su mayoría, dentro de la música de concierto, sin embargo, también debemos resaltar la incidencia que ha tenido en el jazz (donde dicho instrumento fue, en cierto modo, rescatado por los músicos de Nueva Orleans), así como en la música de distintas regiones de Latinoamérica,⁷⁷ entre los que ubicamos a países más productivos, como Brasil, Argentina, Chile, Cuba, Costa Rica, Colombia, y México, entre algunos otros.

⁷⁵ Heitor Villalobos 1887-1959, compositor brasileño, autor de un catálogo de cerca de dos mil composiciones que abarcan todos los géneros, figura esencial de la música brasileña. Este músico constituye una pieza importante de la formación del saxofonista.

⁷⁶ (MARQUES, 2014)

⁷⁷ No descarto la influencia en la música popular oriental y bien claro tengo que está presente en gran parte de producción de compositores japoneses, donde el saxofón ha sido bien recibido, y adaptado a su propio horizonte cultural. Más adelante se realizará un análisis sobre la cultura japonesa.

En México y Latinoamérica se tiene un escaso conocimiento de la disponibilidad y existencia de la música concertante, en consecuencia, sólo se pueden mencionar algunas de ellas, las cuales han sido plasmadas en libros como el de Londeix. Sobre este panorama podemos encontrar que, en México, compositores importantes como Revueltas⁷⁸ y Chávez,⁷⁹ incluyeron al saxofón dentro de algunas de sus obras, aunque, cabe resaltar, que tuvo que haber pasado más de medio siglo desde su llegada a nuestro país, para ser tomado en cuenta dentro de los repertorios concertantes.

Recurriendo a los medios digitales podemos encontrar el trabajo del Doctor Miguel Ángel Villafruela quien aporta, en un blog titulado *Saxofón Latinoamericano*,⁸⁰ un catálogo que enlista algunas de las diferentes obras latinoamericanas para saxofón, sin embargo, no se tiene acceso directo a la música, ni una guía de dónde encontrarla, el catálogo se reduce a la mención de las obras.

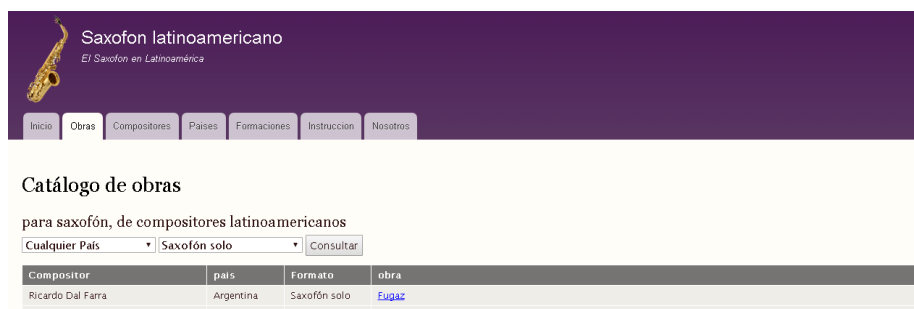


Ilustración 39. *catalogo* - <http://saxofonlatino.cl/catalogo>

I.III.V Conclusiones

Siendo el saxofón un instrumento tan variable y prolífico, no cuenta con un catálogo de obras como el de algunos instrumentos con más antigüedad,⁸¹ o quizá eso es lo que se piensa, debido a que la sistematización de enseñanza en las escuelas se limita a un repertorio concertante de la tradición europea, donde muchos de los compositores ya han fallecido, y la interpretación de las obras es un

⁷⁸ Silvestre Revueltas, en sus piezas itinerarios de 1938, *Este era un rey* de 1940 y sus dos *Pequeñas piezas serias* del mismo año. Incluye diferentes miembros de la familia.

⁷⁹ Carlos chaves, en su *Suite Caballos de Vapor* de 1926, incluye un saxofón tenor y un saxofón soprano.

⁸⁰ <http://saxofonlatino.cl> Consultado el 11 de junio de 2018.

⁸¹ Como sí ocurre con el piano o el violín.

seguimiento fiel de la tradición, haciendo a un lado la oportunidad de trabajar con los compositores contemporáneos,⁸² mutilando un catálogo que pudiera ser tan prolífico como las posibilidades del instrumento.

Es cierto que el repertorio para saxofón va evolucionando paralelamente a la sociedad musical,⁸³ la cual va ampliando sus horizontes en la búsqueda de nuevas herramientas que le permitan realizar aquello que se pretende: desafíos para satisfacer la búsqueda de colores, texturas, y formas de concepción del arte musical. Cabe mencionar que en una distancia no mayor a cincuenta años esto ha venido revolucionado el rol del saxofón dentro de la llamada música de concierto.

Dentro del contexto latinoamericano, hay una tendencia generalizada a no implementar la enseñanza de ciertas técnicas y lenguajes como algo que, desde la perspectiva de esta investigación, es igual de importante y por eso muchas veces el instrumentista tiene que buscar las maneras de aprenderlos fuera de las rutinas de estudio básicas de estudio que le son enseñadas, debido a los límites de las herramientas que el repertorio concertante ha ofrecido a través de su historia a los saxofonistas europeos, junto con las influencias recibidas por los diferentes estilos musicales, tanto tradicionales como extranjeros, sobre todo con el jazz, por su cercanía con Estados Unidos. En conjunto, la situación trazada vuelve necesario considerar la técnica como algo integral, que le permite al saxofonista desenvolverse dentro de las diferentes vertientes del repertorio actual.

II La Técnica en el saxofón

En este capítulo, se hablará de la técnica del saxofón, cuestionando sus diversas maneras de clasificación. Se analizarán algunos aspectos como la postura, la respiración, la embocadura, las digitaciones, y las articulaciones, para observar su aplicación pragmática en el repertorio.

⁸² Algo que sin lugar a dudas no es nuevo en la música, ya que observamos bastantes obras con dedicatorias especiales, o que los compositores componían para sí mismos. Sin embargo, el argumento que aquí se sigue pretende sugerir una modificación en los mecanismos de enseñanza que posibiliten una actualización del repertorio, haciendo convivir a los estudiantes con obras contemporáneas.

⁸³ Entiendo por sociedad musical al conjunto de intérpretes y compositores que renuevan recursos técnico-expresivos, sin excluir al público consumidor de este arte.

El saxofón, como un instrumento que se mantiene en constante desarrollo y evolución, ha logrado hacerse de un renombre no sólo dentro de la música de concierto, sino también dentro del jazz y la música popular. A pesar de no pertenecer a las filas de la orquesta sinfónica,⁸⁴ como parte fundamental de la misma, no ha detenido su desarrollo y se ha adaptado a la transición musical producida a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI, implementando técnicas para generar nuevos recursos, que le permitan adaptarse al mundo competitivo de los estilos compositivos de los últimos años, en los que el repertorio saxofonístico se ha incrementado, gracias a compositores, intérpretes, y ensambles, que han llevado la creación y la interpretación del saxofón hacia un nivel de dominio técnico-expresivo más avanzado.

El saxofón es un instrumento con diferentes posibilidades, donde un mismo instrumentista puede tocar varios saxofones, estilos musicales, y desenvolverse en diferentes papeles (como solista, en grupos de cámara, orquestas de viento, orquestas sinfónicas, y ensambles pertenecientes a su misma familia). Lo anterior da cuenta de la versatilidad que hace inevitable la aparición de dudas, contrariedades, obstáculos, e impedimentos técnicos, lo cual origina la búsqueda de estrategias para resolver problemas instrumentales de diversa índole.

En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, se hace referencia a que la técnica aplicada al saxofón:

[...] en comparación con los distintos instrumentos que utilizan una lengüeta o caña para producir sonido, la técnica del saxofón es usualmente considerada simple y bastante fácil. El primer registro de Do a Si, consiste en sonidos fundamentales; el segundo, de Re a Do, sigue como una octava armónica, con la repetición de las digitaciones, más un ligero aumento de la presión de los labios, asistida por una u otra de las llaves de octava.⁸⁵

Esto resulta ser una explicación simple y carente de conocimiento sobre las posibilidades técnicas del instrumento. Ahora bien, ¿es realmente sencilla la técnica de saxofón? Para responder esta pregunta, consultemos a los expertos,

⁸⁴ Anteriormente ya se ha mencionado que dentro de la banda sinfónica si tiene un lugar fijo, más no es así dentro de las orquestas sinfónicas

⁸⁵(STANLEY, 2001) Parece ser que anteriormente los saxofones tenían dos llaves de octava independientes, los actuales tienen dos, pero hay un mecanismo automatizado que implementa una u otra. Se supone que es una actualización realizada en 2001, pero la información acerca del saxofón es un poco obsoleta y antigua.

quienes plantean diferentes técnicas de ejecución del instrumento, hablando desde su perspectiva de intérpretes y apoyados en su experiencia docente.

Comencemos con Jean Marie Londeix, quien en *Hello Mr. Sax o parámetros del saxofón* (1989), plantea una serie de definiciones, consejos, ejercicios, y ejemplos musicales útiles para los saxofonistas y compositores (con un enfoque especial en las “técnicas extendidas”). Este autor explica que el saxofón es, en principio, fácil, de acuerdo a su embocadura y su mecanismo perteneciente al sistema Boehm,⁸⁶ pero su dificultad radica en controlar la versatilidad de sus posibilidades: su alcance dinámico, la variedad de timbres, la diversidad de articulaciones, además de tocar fuera de intervalos temperados (micro-tonos), sonidos múltiples, armónicos, y los llamados “ruidos” propios del instrumento (ruido de llaves, sonidos de tambores, de trompetas, sonidos con aire, entre otros), siendo muchos de estos, recursos externos a la música considerada “clásica” por la tradición europea.

El mismo Londeix, en su *Método para estudiar el saxofón* de 1997, muestra algunas propuestas y análisis de obras pedagógicas, así como definiciones e interpretación de las “técnicas base”, y comenta lo siguiente:

[...] las técnicas de base no son sólo instrumentales, sino también culturales. Tener la “técnica” es, para el saxofonista: dominar la respiración, la lengua, la posición particular de los labios y de los músculos de la boca, la gimnasia de los dedos y también, la lectura de la música y la comprensión de los signos; gozar de un saber-hacer que le permita responder espontánea y plenamente las exigencias musicales comunes; poseer el conocimiento de los lenguajes musicales utilizados, de su estilo; conocer los usos musicales y las convenciones corrientes; significa olvidar el instrumento en provecho de interpretación musical.⁸⁷

Londeix no limita la técnica a una simple ejecución del instrumento, sino que plasma las características necesarias para llegar a ser un intérprete. Además, no es el único en marcar una separación entre “técnicas de base” y “técnicas “extendidas”, diferentes autores marcan esta separación para ordenarlas y jerarquizarlas.

⁸⁶ Sistema de teclas para flauta de grandes agujeros creada por el inventor y flautista Theobald Boehm entre los años de 1831 y 1847.

⁸⁷(LONDEIX, 1997)

Vemos entonces que lo dicho en el *Grove*... no es exacto: actualmente el registro del saxofón no se limita a dos octavas, el timbre no es el mismo todo el tiempo, y las articulaciones van más allá de las tradicionales.

Además, siguiendo al propio Londeix, la interpretación musical no se limita únicamente al manejo de la técnica instrumental, sino que implica también el desarrollo de recursos expresivos que enriquecen el discurso interpretativo. Entendiendo esto, el intérprete plasma su entender de la obra con los recursos de la música y la información histórica basada en convenciones estilísticas que definen una época, así como en el análisis sistemático de la obra. A esto habría que agregar, para el caso de los saxofonistas improvisadores, la capacidad de crear y desarrollar temas y variaciones de acuerdo a su propia concepción del género o estilo, utilizando sus propios conocimientos de la forma, la construcción, y el fraseo de la obra.

Por su parte, Jean-Denis Michat, en su libro titulado *Un saxophone contemporain*,⁸⁸ avala la versatilidad del saxofón, mostrando de igual manera un interés por las “técnicas de base”, así como por las “técnicas avanzadas”. Presenta algunas de las dificultades para los intérpretes y una serie de sugerencias y propuestas para superarlas, remarcando la dificultad del instrumento y la necesidad de hacer un estudio riguroso de la técnica aplicada al repertorio, especifica, además, que su publicación va dirigida a profesores y estudiantes avanzados de saxofón con interés en la pedagogía.

Daniel Kientzy, en su tesis doctoral titulada *Saxologie*,⁸⁹ investiga y clasifica en los siete saxofones “todas” las formas posibles de tocar el instrumento por un mismo intérprete, llamando a esto *Des modes de jeu nouveaux*. Además, propone una serie de grafías que representan las nuevas técnicas, para generalizar escritura e interpretación de las nuevas formas posibles de tocar, dotando a los involucrados (compositores e intérpretes), de recursos que faciliten la creación de nuevas obras. Es uno de los trabajos más completos que se han realizado para la

⁸⁸ Medio digital, el compositor cuenta con una editorial propia y distribuye sus materiales por medio electrónico.

⁸⁹ Ahora publicación de la editorial NOVA MUSIC, con un cd de cómo deberían sonar estas. Esta tesis fue defendida en 1990, lo que deja 28 años fuera de la creación y el desarrollo de técnicas nuevas. (KIENTZY, 1990)

técnica saxofonística, donde curiosamente el autor no hace una separación entre técnicas “de base” y “extendidas”, en lugar de ello, aporta un amplio conocimiento de cada una de las que él denomina “técnicas del nuevo, pleno y autentico virtuosismo”, abarcando desde cuestiones básicas como la postura, y la respiración, hasta los efectos resultantes del comportamiento acústico del saxofón.

El Maestro Roberto Benítez, en su guía metodológica titulada *Saxofón*,⁹⁰ de 2003, remarca su inquietud en la formación pedagógica de profesores y futuros profesores (similar a la obra de Michat y Venturi), dando sugerencias metodológicas de la técnica instrumental requerida en el proceso de enseñanza de México y Latinoamérica. Esta obra cuenta con un apartado que analiza la técnica del saxofón, donde reconoce su importancia describiéndola como:

La gran herramienta múltiple que se requiere para realizar con precisión y calidad la tarea predeterminada, es decir, sin la técnica es imposible hacer música, pues es el complemento esencial para expresarse libre y correctamente.⁹¹

Él expone una serie de descripciones, ejercicios, ejemplos y definiciones, sin hacer la separación entre “técnica de base” y “técnicas extendidas”. Su metodología va dirigida a la manera de tocar el saxofón y de estructurar una clase con aportaciones pedagógicas, metodológicas, y prácticas (repertorio).

Los métodos anteriores nos dejan ver distintas posturas respecto a la técnica del saxofón. Sin embargo, muchas veces el repertorio supera al método, haciendo necesaria una re-evaluación de las técnicas en función de lo que requieren las obras.

La importancia del repertorio reside principalmente en descubrir nuevos recursos que permitan satisfacer las necesidades interpretativas. Por ello, la evolución de las técnicas es simultánea al desarrollo del repertorio, haciendo cada vez más necesario un conocimiento tanto de las posibilidades existentes, como de las grafías, es decir, la manera en la que aquéllas son representadas de manera escrita, lugar donde convergen el intérprete y el compositor.

⁹⁰(BENÍTEZ, 2003)

⁹¹(BENÍTEZ, 2003)

II.II ¿Técnica de base y técnicas extendidas o avanzadas?

En este capítulo trataremos nuevamente de la separación persistente en algunos textos, entre técnicas “de base” y “extendidas” o “avanzadas”, a través de las definiciones más comunes encontradas en ellos.

La técnica de base para Michat, es el conjunto de recursos cuyo objetivo permite la homogeneidad en la manera de tocar de los intérpretes, creando así, una serie de condiciones técnicas dentro de lo que es considerado en la música de concierto como bello, planteando la belleza del sonido como lo que tiene “salud sonora”,⁹² es decir, carece de impurezas en el sonido y en el soplo, además de contar con pasajes limpios y una ejecución del instrumento escolástica, ergonómica y pedagógica.

Para J. M. Londeix, las técnicas de base no son solamente instrumentales, si no también culturales, lo que conduce al concepto de saxofonista más allá de la parte física (un desarrollo y control de los músculos, articulaciones, nervios y demás partes corporales del instrumentista), así como del mismo instrumento, considerando el contexto del músico como parte esencial de la práctica interpretativa.

La evolución del repertorio y de los lenguajes musicales ha dado al saxofón un abanico de nuevas técnicas, relevando posibilidades que le son propias. Las más comunes de estas técnicas usadas en el lenguaje contemporáneo son denominadas en la actualidad como técnicas extendidas o avanzadas.⁹³ ¿Pero es realmente una extensión de la técnica o un desarrollo histórico de la misma?

La definición de técnica para este trabajo será la de Ferrater Mora, quien dice que la técnica puede definirse como:

[...] conjunto de reglas idóneas, para realizar una actividad cualquiera, además de un sistema de conceptos dentro de los cuales pueden plantearse los problemas básicos de toda tecnología [entendiendo tecnología como: trabajo, aplicación, transformación, eficacia o rendimiento].⁹⁴

⁹² “Hablamos felices de un sonido en buena salud” (MICHAT y VENTURI, 2010)

⁹³ También podemos encontrarlas con el nombre de nuevas técnicas.

⁹⁴ (CAMARENA, 2000)

Ahora bien, diferentes épocas han innovado en la creación de nuevos instrumentos y nuevas técnicas en el desarrollo instrumental (técnicas “no habituales”), presentes en las maneras de tocar o cantar que exploran posibilidades musicales distintas a las usadas en un periodo determinado. Este tipo de exploraciones se hizo común en la música de la segunda mitad del siglo XX, para las cuales se utilizó el término de “técnicas extendidas”, para referirse a las formas de tocar un instrumento o utilizar la voz de manera diferente de las normas establecidas en el periodo clásico-romántico, entendiéndolas como aquellas prácticas que requieren de un dominio consciente de la técnica instrumental, previo a la ejecución del instrumento, para obtener “todas” las posibilidades sonoras propias de cada instrumento (timbres, colores o requisitos de alto rendimiento, que operan más allá de los parámetros usuales de interpretación).⁹⁵

El saxofón no ha sido la excepción, y distintos compositores e intérpretes han explorado los recursos instrumentales con el fin de expandir el discurso musical dependiendo del contexto, basándose principalmente en la experimentación y la imitación de recursos poco usuales observados en otros instrumentos.

Los saxofonistas, incitados por su propia curiosidad e igualmente impulsados por estas ideas, insisten en dominar el virtuosismo que implican estas nuevas técnicas, haciendo de esta influencia adquirida un medio de autenticidad. Sin embargo, a pesar de que desde mediados del siglo XX se empezaron a usar las “técnicas extendidas” en las prácticas musicales,⁹⁶ estos elementos no fueron introducidos en la sistematización de la enseñanza del saxofón en la música de concierto, ni plasmados en métodos o libros para fines didácticos, sino hasta finales del siglo XX, teniendo mayor injerencia a principios del siglo XXI.

Desde 1970, en la literatura saxofonística han aparecido diferentes recursos novedosos, lo cual nos lleva a cuestionar si es necesario seguir llamándolas

⁹⁵ (MARQUES, 2014)

⁹⁶Un importante exponente del saxofón en los años 1910 – 1930, fue Rudy Wiedoeft (1893-1940) virtuoso saxofonista, caracterizado por la utilización de dobles y triples estacatos, efectos de risa y su característico vibrato presente en algunas de sus grabaciones (MARQUES 2014)

técnicas extendidas, puesto que ya no son una extensión de la técnica, sino más bien, parte de la misma. Con lo anterior puedo concluir que esta clasificación y denominación de técnicas es una cuestión histórica.

Para la actualidad considero necesario que el saxofonista contemporáneo comprenda la técnica de una manera más integral, que le permita aplicarla a los diferentes ramos y estilos musicales, para que cuente con una flexibilidad que le permita desenvolverse en las mezclas de estilos y géneros a los que virtualmente podría dedicarse.

Debido al devenir trazado de la técnica, es que en este trabajo no se considera necesario marcar una diferencia entre técnicas “de base” y “extendidas”, puesto que la finalidad de la técnica es poder implementarla a la música, enriqueciendo su interpretación, dejando la posibilidad de elegir una u otra, de acuerdo a lo que pida el repertorio, así como a las necesidades e intereses de cada saxofonista.

A continuación, abordaremos estas técnicas (“de base” y “extendidas”) desde un punto de vista práctico, explicando la relación entre distintos aspectos específicos técnicos y su relación con el repertorio.

II.III Algunos aspectos a considerar al momento de aplicar la técnica en el repertorio⁹⁷

II.III.I Postura

La postura es la posición ergonómicamente recomendada, que permite optimizar la eficiencia en la ejecución, basándose en la comodidad y relajación, así como en un control y conocimiento de la tensión y la rigidez.

La postura es entonces, una cuestión personal, que requiere de un conocimiento consciente del cuerpo y su relación con el instrumento. No necesariamente todas las posiciones se tienen que parecer, pues cada cuerpo responde a diferentes formas y sensaciones. El objetivo en todo caso es obtener el mejor sonido posible del instrumento, al mismo tiempo que evitar lesiones⁹⁸.

Puede tocarse de pie o sentado, según la comodidad del ejecutante, los requerimientos de la pieza y/o del ensamble. En el método *el arte de tocar el saxofón* podemos observar estos dos tipos de posturas, donde al tocar sentado el saxofón puede ir al interior o a un costado de las piernas.

⁹⁷ Antes de exponer el contenido de este capítulo, debo aclarar, que cada uno de los aspectos que constituyen la técnica, ostenta una importancia individual, sin embargo, no se trata de recursos aislados, sino que mantienen una relación complementaria entre sí.

⁹⁸ Casi nadie nos dice que es necesario ejercitar el cuerpo para tocar, pues la práctica no solo consiste en mejorar la psicomotricidad, también es necesario un entrenamiento físico que fortalezca al cuerpo para su uso en la interpretación musical.



Ilustración 40 Posiciones propuestas por el autor. (Teal, 1963)

Respecto a la postura, constantemente escuchamos que es necesario ser discreto al momento de la puesta en escena, (sobre todo en la música de concierto) pues movimientos inadecuados pueden perturbar al público, pero ¿cuáles serían estos movimientos inadecuados y cuáles serían los adecuados?

Podemos observar que Londeix hace referencia a esto cuando dice que el saxofonista (al tocar de pie) no debe comportarse como un autómatas y mucho menos como un bailarín, diciendo que esto sería un medio de compensar gestualmente la falta de expresividad en la interpretación o suplir las carencias rítmicas.⁹⁹

No coincido con esta idea, debido a que en la práctica, el apoyarse en el movimiento corporal algunas veces ayuda en la interpretación, de modo que los movimientos conscientes y justificados, que ayudan a la interpretación, siempre serán válidos. Ahora bien, independientemente de que existan posiciones diversas sobre la postura a nivel general, el hecho es que existen obras que de manera explícita requieren de posturas “no convencionales”. ¿Cómo abordar este repertorio?


⁹⁹ (LONDEIX, 1997).

Tal es el caso de la obra titulada *In Freundschaft* del compositor alemán Karlheinz Stockhausen, donde se exige una serie de movimientos precisos y obligados con el instrumento, condicionando la interpretación con la siguiente serie de instrucciones: tocarla completamente de memoria, tocar los *staccatos* siempre cortos, sea cual sea el valor de la nota correspondiente, no tocar *staccato* si no está indicado, dando el valor completo a cada nota, sobre todo al final de una figura, entre otras.

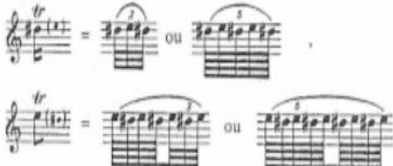
Instructions de jeu

· EN TOUTE AMITIÉ doit être joué par cœur.

Staccato doit être toujours bref, quelle que soit la valeur de la note correspondante.
Ne pas jouer *staccato* une note non surmontée d'un point; par conséquent, tenir chaque note sur son entière durée, surtout à la fin d'une figure:



Toutes les *appoggiatures* doivent être suffisamment longues pour leur assurer clarté et ampleur.
Les *trilles* doivent toujours se terminer par la note par laquelle ils ont commencé:



Une altération ne s'applique qu'à 1 note, les $\frac{1}{2}$ ne sont indiqués que pour faciliter la lecture.

A partir de la 7ème portée, les 3 voix musicales (mélodie aiguë, mélodie grave, trilles au milieu) doivent être clairement indiquées par la direction donnée à l'instrument pendant le jeu, c'est-à-dire vers un côté, vers l'autre et devant le corps (dans cette position, placer chaque trille par à-coups à un autre endroit au sein d'un espace restreint quasi circulaire). On doit en outre interpréter les différents fragments avec vivacité et caractère, ou en restant immobile, selon qu'ils sont énergiques ou calmes.
De plus, les intervalles ou les lignes mélodiques doivent être dessinés en l'air par des mouvements proportionnels, ascendants et descendants, de l'instrument. Éviter tout mouvement pendant les silences (exception: le balancement à partir de la 2ème portée).

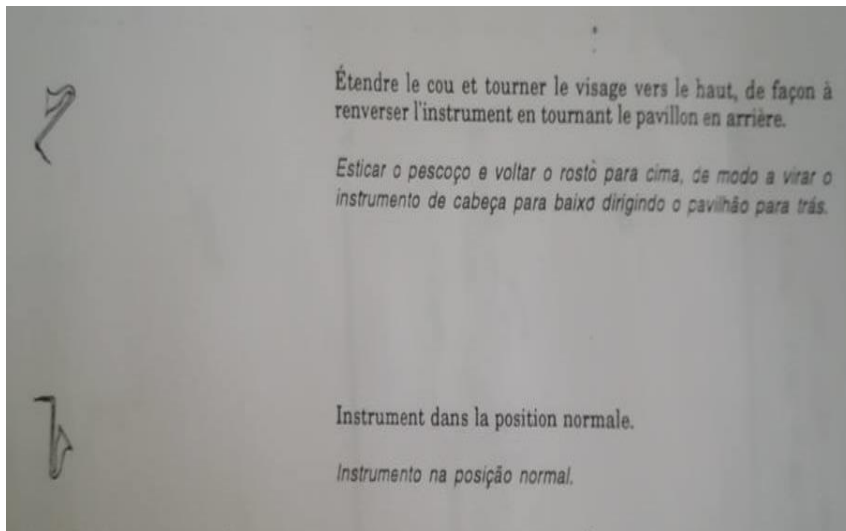
Ilustración 41 Instrucciones de la obra. (Stockhausen, 1983)

En lo concerniente a la postura, se indica que partir del séptimo sistema, las tres melodías propuestas (melodía aguda, melodía grave y trinos del registro medio) deben ser claramente indicadas por la dirección del instrumento mientras se está tocando, es decir, dirigirlo con el cuerpo hacia los extremos laterales y hacia enfrente, expresando en cada fragmento, la vivacidad, el carácter, o la inmovilidad, según sea el caso. Además, los intervalos y las líneas melódicas deben ser dibujadas en el aire por movimientos proporcionales (ascendentes o descendentes) del instrumento. Hay que evitar cualquier movimiento durante los silencios, a excepción del balanceo a partir del segundo sistema.

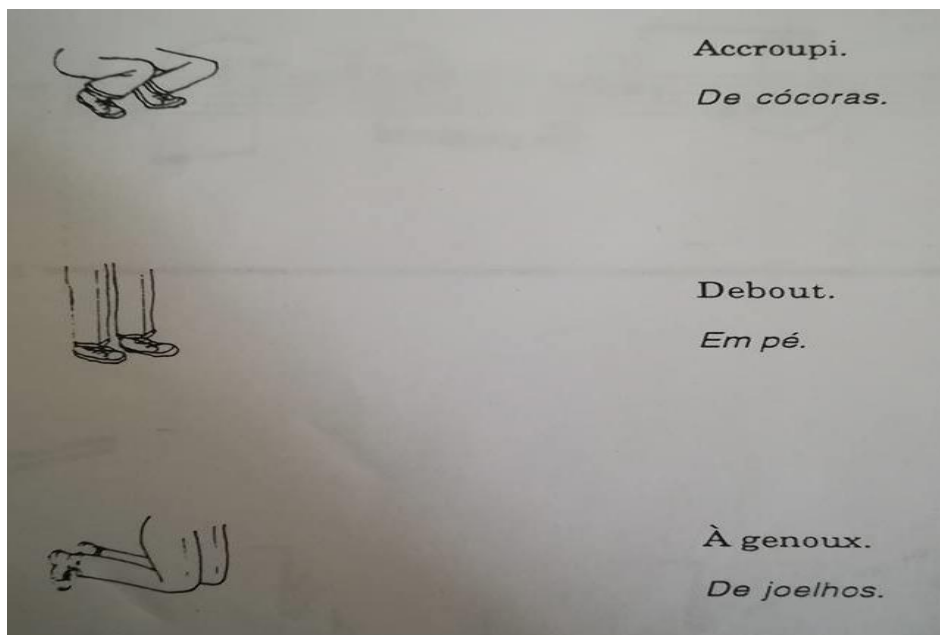
Es una composición que puede ser interpretada por diversos instrumentos, aunque haya sido originalmente escrita para la clarinetista Suzanne Stephens. La

versión para saxofón fue sugerida por John Sampen, quien la ejecutó en 1982, con un saxofón soprano.

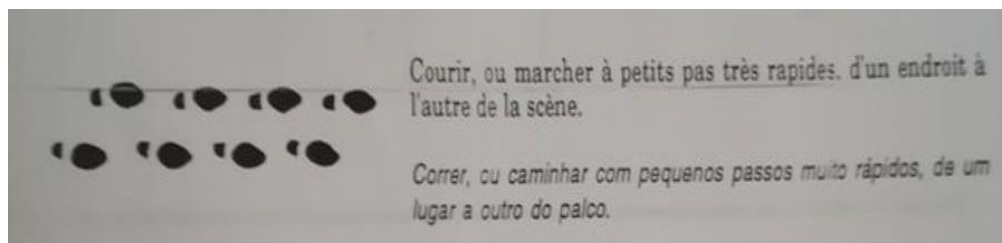
También encontramos piezas como *Rituel Violet*, para saxofón tenor y banda magnética, una composición de Jorge Antunes, dedicada a Daniel Kientzy en 1999. En sus indicaciones podemos observar lo siguiente:



- Extender el cuello y girar la cabeza hacia arriba, de manera que el instrumento quede en posición contraria, con la campana arriba.
- Instrumento en la posición normal.

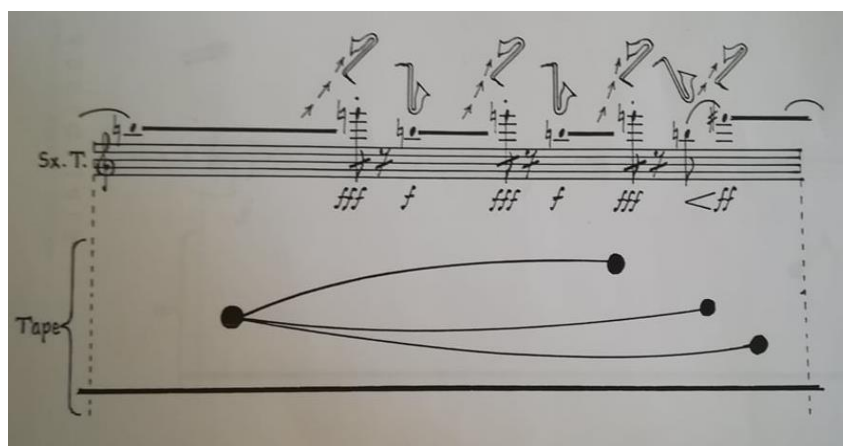


- Tocar en cuclillas, de pie o de rodillas, según sea el caso indicado en la partitura.

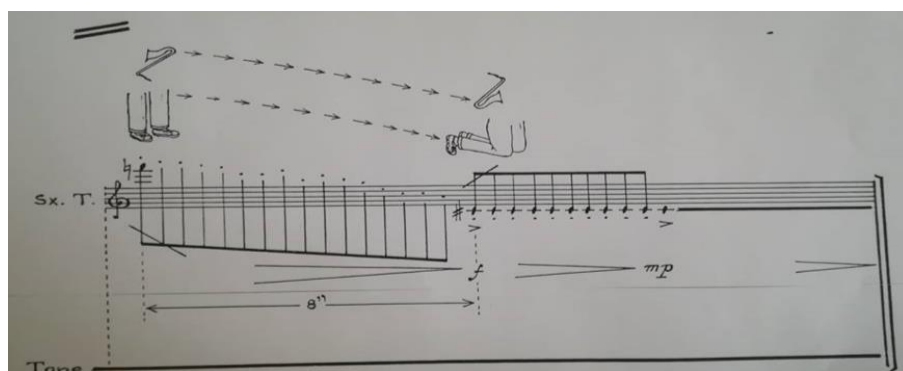


- Correr o caminar con pequeños pasos muy rápidos, de un lado al otro del escenario.

Esta serie de instrucciones presentes al inicio de la obra, dejan ver parte de la dificultad de la misma. Sin embargo, es importante mostrar que a partir de un análisis de los requerimientos técnicos de la pieza, la dificultad técnica se muestra proporcional a la del movimiento, como se expone a continuación.

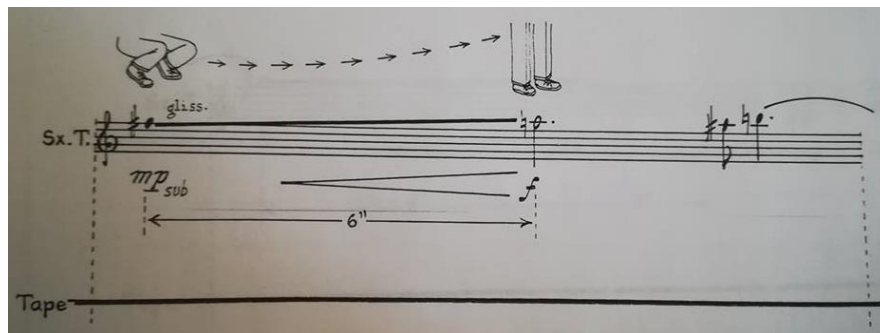
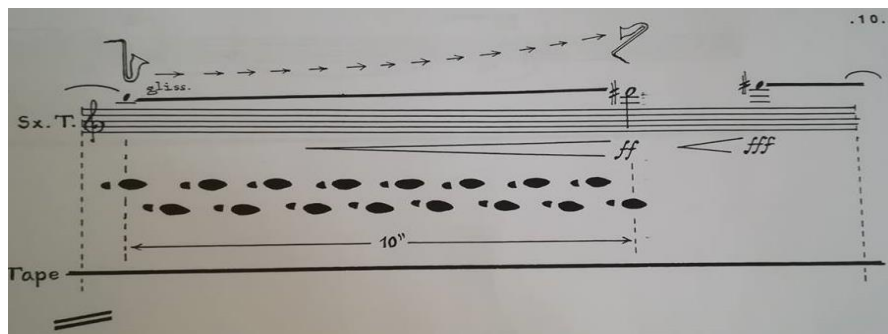


Cuando éste exige una posición más incómoda o poco usual (instrumento arriba y abajo) es porque va acorde con el registro en que se encuentra.



Como vemos en la imagen anterior, ésta es la única ocasión en que se indica tocar de rodillas, y se hace acompañando el movimiento del instrumento. Si tomamos en cuenta que se trata de una obra para saxofón tenor, notamos que no resulta fácil controlar el tamaño del instrumento con el cuerpo en un mismo movimiento. Como una consideración del compositor con los saxofonistas (esta indicación se encuentra al final de la obra).

En las siguientes imágenes también podemos observar que el movimiento corporal está unido al movimiento de espacialidad, junto a necesidades técnicas específicas, como el *glissando* y el *crescendo*.



La posición de cuclillas va unida a un *glissando* ascendente, haciendo evidente que la importancia del movimiento corporal va incorporada al movimiento de la melodía.

Considero que para la interpretación de la obra, además de tener claros todos los recursos técnicos de la misma, es necesario tener una condición física favorable, debido a los movimientos corporales requeridos.

Concluimos que la postura ideal es aquella que corresponde en estética y comodidad del saxofonista, pero más allá de una conformidad física y estética la postura debe ser decidida en función del repertorio. Por esa razón, no nos basta con seguir al pie de la letra las recomendaciones que aparecen en los métodos

tradicionales de saxofón. Siempre hay que partir de un análisis cuidadoso de las obras a interpretar, para de ahí tomar decisiones en contexto.

II.III.II Respiración y control del aire

La respiración es una función natural, necesaria, y habitual de nuestro cuerpo. Para los instrumentistas de viento, es una función indispensable en la producción de sonido,¹⁰⁰ y un medio para marcar las pausas y diferenciar las frases del discurso musical, es decir, una buena respiración se ve reflejada en la práctica instrumental, ya que repercute directamente en la calidad del sonido, así como en la expresión y la ejecución musical.

“El estudio de la respiración, del soplo, de la embocadura y de la lengua se debe tomar en consideración antes de los dedos”¹⁰¹. Si consideramos que, la producción del sonido depende, en alguna medida, del control del aire, hemos de reconocer que existen tres parámetros en que los estudiosos del sonido del saxofón concuerdan: estabilidad, homogeneidad, y pureza; entendiendo la estabilidad, como la continuidad ininterrumpida en las vibraciones sonoras producidas; la homogeneidad, como el evitar los cambios de timbre al moverse de registro sin individualizar cada sonido; y la pureza, como un sonido sin ningún tipo de ruido adicional (principalmente de aire o saliva).¹⁰²

Sabiendo que la respiración nos ayuda a la separación de frases, ¿qué sucede cuando existen frases demasiado largas en las que la respiración “normal” resulta ser insuficiente?, para esto contamos con un recurso conocido como soplo continuo,¹⁰³ definido por el *Diccionario Harvard de la Música*, como una técnica

¹⁰⁰ La respiración no es la única involucrada en la producción del sonido, se encuentran también la embocadura y la vocalización. Pero la versatilidad sonora del saxofón, no solo depende de las cuestiones internas como la emisión del aire, la embocadura, cavidad bucal y la manipulación de éstas. También tenemos los factores externos, como son la calidad de los materiales con que se trabaje (el saxofón, la boquilla, la abrazadera, las cañas, etc.), así como el lugar en el que se trabaja (haciendo referencia a la zona geográfica, con su clima y su altura atmosférica, como al recinto acústico en el que se encuentra).

¹⁰¹ (LONDEIX, 1997)

¹⁰² La idea del sonido deseado es muy importante, pues es a través de la concepción y el pensamiento de todo instrumentista, que el sonido se concibe; así es comprobable que los intérpretes que encuentran su sonido lo guardan incluso cambiando de instrumento.

¹⁰³ Algunos autores lo conocen como respiración continua o respiración circular, sin embargo, tomaremos la definición dada por Daniel Kientzy en su obra titulada *Saxologie*. (KIENTZY, 1990)

utilizada en la ejecución de los instrumentos de viento, especialmente los de viento-madera occidentales y no occidentales. La boca se utiliza para mantener una corriente de aire continua a través del instrumento, de tal modo que permita al intérprete inspirar aire a través de la nariz. Esta técnica permite prolongar la duración del sonido, a través de continuas inhalaciones, es decir, es una forma de soplar sin interrupciones del sonido.

El *Capricho* de Eugene Bozza es un claro ejemplo donde el virtuosismo del instrumentista puede verse limitado por la respiración. Debido a que son escasos los momentos de silencio, se hace evidente la necesidad de utilizar el soplo continuo, sin embargo, son muchas las interpretaciones que, en el compás de tres cuartos del séptimo sistema, recurren a un *rubato* súbito de la frase, prescindiendo del soplo continuo, pues frenan para respirar y comienzan un aceleramiento progresivo, hasta recuperar la velocidad inicial.



Ilustración 42. *Improvisación y capricho*, Eugene Bozza. (BOZZA, 1952)

No obstante, existen obras que de manera deliberada, exigen dentro de sus requerimientos técnicos el soplo continuo. Tal es el caso de la obra que comentaremos a continuación.



Ilustración 43. *Dout*, para saxofón soprano solo, del compositor mexicano Arodi Martínez Serrano. (MARTÍNEZ Serrano, 2015)

La pieza está compuesta para saxofón soprano sólo por el compositor mexicano Arodi Martínez Serrano (2015), y en ella podemos encontrar diversos recursos técnicos, entre los que destaca el soplo continuo por la extensión de las frases melódicas.



Ilustración 44. *Balafon* de Christian Lauba, estudio sobre la respiración continua, las dinámicas muy suaves, los timbres y los de timbrados (subtono). (LAUBA, *Neuf Études pour Saxophone en 4 cahiers (1)*, 1996)

Balafon, del compositor francés Christian Lauba (2010), es otro ejemplo donde se incluye el soplo continuo, pero en esta ocasión como un ejercicio para desarrollarlo y perfeccionarlo, pues por lo que se puede observar la obra es realizada con esa finalidad, pues contiene la inscripción de ser un estudio para la respiración continua, las dinámicas muy suaves, y los cambios tímbricos.

II.III.III Embocadura y control del tracto vocal

La embocadura es la unión del instrumento con la boca del instrumentista, es decir, la posición de la boquilla en la boca para la producción del sonido. Sólo hay un modo de producir el sonido del saxofón,¹⁰⁴ y es a través de este contacto. Dependiendo de la sonoridad deseada se pueden encontrar diferentes embocaduras.

Michat afirma que, sin importar la fisionomía de cada individuo, la embocadura que produce el mejor resultado sonoro es también la de mejor estética visual, ya que una embocadura estable y flexible, permite un mayor control de las diferentes técnicas.¹⁰⁵

Londeix, a su vez, dice que el tener una buena embocadura es poder tocar cómodamente en todos los registros, con el sonido deseado, en los matices extremos y con buen control de la afinación.¹⁰⁶

Basándonos en la búsqueda de un sonido que contenga la estabilidad, la pureza, y la homogeneidad, dentro de sus cualidades, encontramos que la

¹⁰⁴ En lo que respecta al sonido tradicional característico del saxofón, uno de los modos de obtenerlo es a través de las vibraciones de la caña, aunque también es posible tocarlo sin la boquilla para general otro tipo de sonido, así como los sonidos de las llaves.

¹⁰⁵ (MICHAT Y VENTURI, 2010).

¹⁰⁶ (LONDEIX, 1997)

embocadura más utilizada y recomendada por diversos saxofonistas, es la denominada embocadura francesa,¹⁰⁷ la cual consiste en poner los incisivos superiores firmemente sobre la boquilla y los inferiores cubiertos por los labios sobre la caña, cerrando en forma circular la boca, para evitar las fugas de aire a lo largo del contorno de la boquilla, basándose en sensaciones, y figurando la estética del rostro lo más natural posible.

Parte de la embocadura tiene que ver con la cantidad necesaria de boquilla dentro de la boca, Londeix recomienda que sea un centímetro a partir de la punta de la boquilla, mientras que Eugene Rousseau, dice que para determinar hasta dónde debe entrar la boquilla en la boca, así como la presión de las comisuras de los labios y la mordida, es necesario soplar en la boquilla, para alcanzar el tono de concierto que se muestra en la siguiente imagen (il.44):

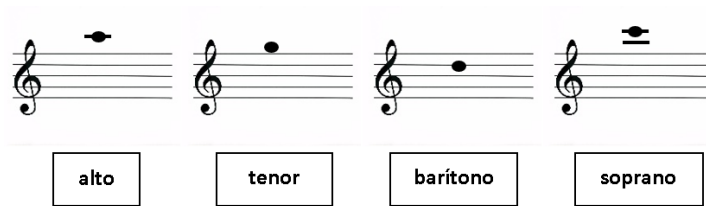


Ilustración 45. *Notas reales, tocadas en fortísimo.*

El tracto vocal¹⁰⁸ de cada saxofonista, es también uno de los principales factores que influyen en la producción del sonido, ya que puede aportar un mayor control del sonido y la entonación, a través de la modificación de la posición de la lengua, el velo del paladar, la mandíbula, y los labios, además de dotar al instrumentista de una flexibilidad empleada para la afinación, y la posibilidad de recursos técnicos como el *vibrato*, los cambios de color,¹⁰⁹ el registro sobreagudo,¹¹⁰ entre otros.

¹⁰⁷ Sin embargo, existen diferentes maneras de unir la boquilla con la boca.

¹⁰⁸ El tracto vocal es el conjunto de la cavidad oral, nasal, la faringe y la laringe, que contienen los órganos activos y pasivos usados para la articulación. Activos: lengua, mandíbula, velo del paladar y los labios. Pasivos: dientes, paladar duro y maxilar superior

¹⁰⁹ Estos serán incluidos en las digitaciones, debido a que la mayoría de las veces es necesaria una digitación que los genere.

¹¹⁰ Por ello encontramos que saxofonistas como Eugene Rousseau y Sigurd Rascher en sus trabajos metodológicos para el estudio de los sonidos altísimos, recomiendan un estudio previo de

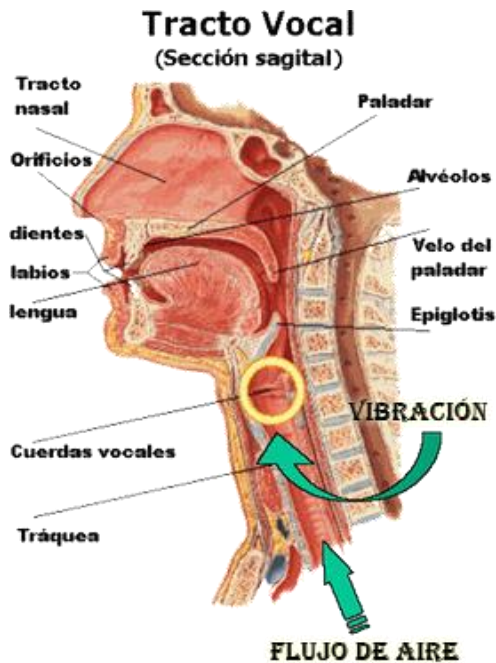


Ilustración 46. Imagen del tracto vocal, <http://curso-de-canto.com/escuela-de-musica/la-expresion-vocal/>

Ahora explicaremos brevemente algunos de estos recursos y mostraremos algunos ejemplos de su implementación en el repertorio.

El *vibrato* es una ondulación del sonido utilizada para la expresividad y para cubrir algunas de las carencias del sonido como la desafinación. Actualmente se distinguen dos tipos de *vibratos* interpretativos: el *vibrato* de entonación o de altura, y el de intensidad. El primero consiste en modificar regularmente la altura del sonido a través de la relajación y la tensión de la mandíbula. El segundo es una especie de trémolo generalmente producido por el movimiento del diafragma, manipulando su amplitud y su velocidad, así como la aplicación en los registros extremos del saxofón.¹¹¹

Podemos hablar de un buen *vibrato* cuando se logra generar una ondulación simétrica, manteniendo la altura del sonido. Sin embargo, es importante aclarar que la siguiente imagen sólo nos muestra un ideal, debido a las

los armónicos, marcándolo como algo necesario para entrenar y concientizar el espacio de la cavidad oral, así como su repercusión en la producción del sonido.

¹¹¹ (KIENTZY, 1990) (LONDEIX, 1989) (MICHAT Y VENTURI, 2010)

dificultades que presenta el saxofón para modificar la afinación ascendentemente, contrario a la facilidad del descendente.

El *vibrato* suele ser utilizado para dar expresividad a las frases.¹¹²

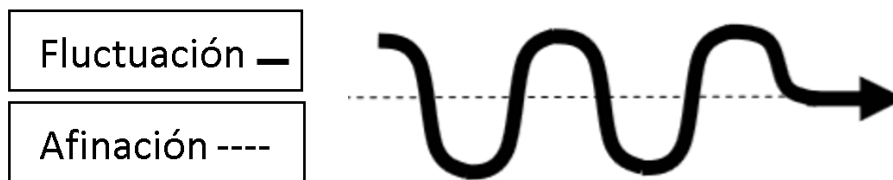


Ilustración 47. Amplitud y longitud ideal para el “vibrato”

El *vibrato* suele tener dos variantes, puede ser estable como en la ilustración 48, o completamente inestable como en la ilustración 49.

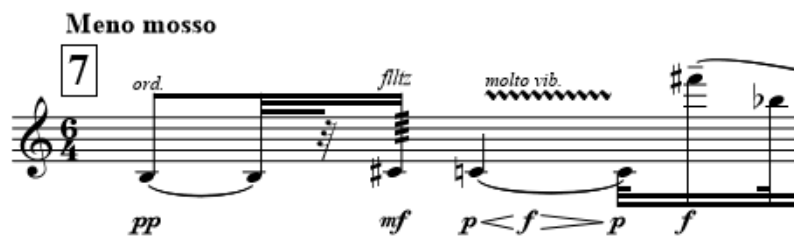


Ilustración 48. *Dout de Arodi Martínez serrano*. (MARTÍNEZ Serrano, 2015)

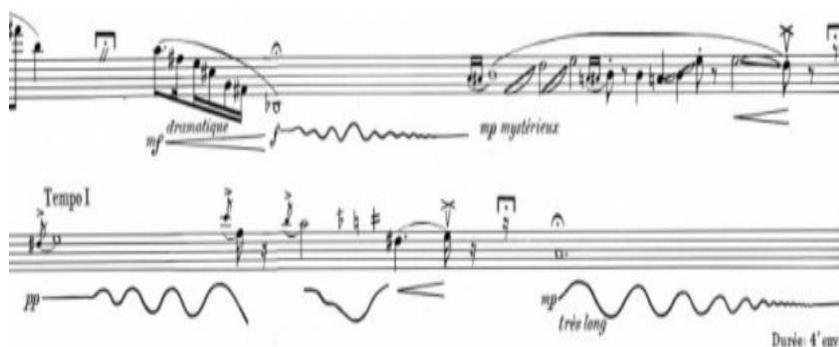


Ilustración 49. *Improvisation 1 de Ryo Noda*. (NODA, 1974)

¹¹² Este recurso ha sido utilizado por diferentes instrumentistas, donde la única indicación resulta ser la palabra expresivo.

Por último, el *vibrato* suele cumplir una función expresiva, como nos muestran las ilustraciones 49 y 50, donde suele ser utilizado para dar expresividad a las frases¹¹³.



Ilustración 50. *Légende de Florent Schmitt Op. 66.* (Schmitt, 1919)



Ilustración 51. *Concierto para saxofón y orquesta de Leonardo Coral.* (CORAL, 2012)

Otro de los recursos que podemos obtener con el control de la embocadura¹¹⁴ son los armónicos u *overtones*,¹¹⁵ que son los armónicos naturales de un sonido puro. Todo sonido natural, como la voz y los producidos por instrumentos musicales, tiene sonidos puros o fundamentales que a su vez contienen sonidos múltiplos de ellos, es decir, existe una frecuencia fundamental

¹¹³ Este recurso ha sido utilizado por diferentes instrumentistas, donde la única indicación resulta ser la palabra expresivo.

¹¹⁴ El control de la embocadura implica todo el tracto vocal.

¹¹⁵ Este término es también usado en inglés, además de *voicing*, que hace referencia a la práctica de esta técnica.

(La 440) que contiene un primer armónico que es la octava (La 880), un segundo armónico que es la quinta justa de esa octava (Mi 1320) y así sucesivamente.

En la siguiente tabla podemos ver el orden de estos armónicos.¹¹⁶

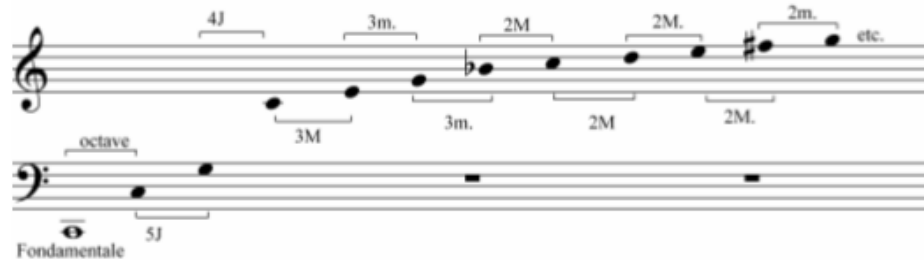


Ilustración 52 Armónicos naturales, la serie de armónicos es idéntica para cada nota (intervalicamente).

En la obra titulada *Spectrax* del compositor mexicano Enrico Chapela, podemos observar la implementación de los armónicos naturales del saxofón, bajo la indicación de tocarlos dentro del arpa del piano, obteniendo así, los diferentes timbres que producen los armónicos en conjunto con el piano.

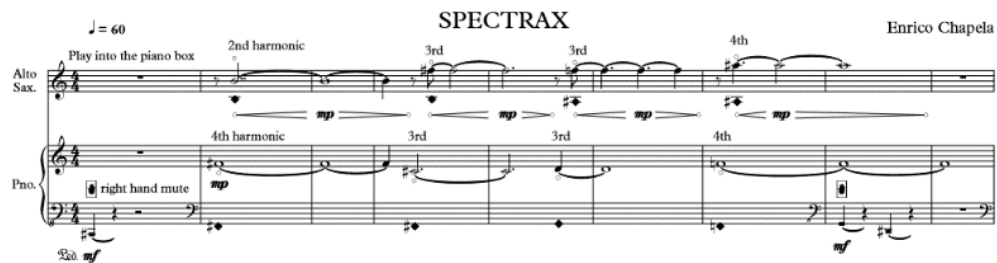


Ilustración 53 *Spectrax*, Enrico Chapela¹¹⁷ (CHAPELA)

El estudio de los armónicos naturales permite un mayor control del sonido, la afinación, y los sobreagudos, además de que facilita la producción del portamento.

El saxofón tiene la cualidad de modificar su timbre a conciencia y de una manera muy perceptible. Existen varios factores, tanto externos como internos, que influyen en la generación de esta modificación. Sin embargo, es importante ser consciente de estas variaciones tímbricas para poder controlarlas y utilizarlas como un recurso expresivo. Tomando como referencia la interpretación, es

¹¹⁶ No podemos hablar de una producción armónica, puesto que cada sonido ya contiene sus propios armónicos, lo que se busca es poder aislar de un modo controlado y consciente cada uno de estos armónicos.

¹¹⁷ El primer armónico de la tabla anterior es aquí el segundo.

necesario que el saxofonista cuente con una variedad de colores y timbres que le permitan enriquecer el discurso musical. Estos cambios tímbricos consisten en la flexibilidad de la embocadura y la cavidad bucal, generando, a través de la vocalización, una variación en el color del sonido que se produce. Cabe aclarar que la variación del timbre no es lo mismo que la variación en la afinación.

Los cambios tímbricos consisten en una modificación de la embocadura y son de igual manera importantes para la expresividad.¹¹⁸ El *subtono*, por ejemplo, es una técnica que consiste en generar un cambio tímbrico, que evita la presencia de los armónicos superiores del sonido, generando un ensordecimiento del mismo, que lo hace menos agresivo.

Encontramos dos maneras de obtenerlo:

1. La primera consiste en utilizar la lengua para omitir las vibraciones de la caña y generar el cambio de timbre, en la siguiente imagen se muestra de una forma más clara.



La langue est appliquée sur la partie hachurée de l'anche.

Ilustración 54 La lengua va colocada sobre la parte marcada de la caña. (MICHAT & VENTURI, 2010)

2. La segunda consiste en aligerar la presión que ejerce la mandíbula sobre la caña, aunque su utilización es limitada al registro grave.

¹¹⁸ Aunque algunos de ellos requieren de digitaciones alternas para su aplicación. Estas digitaciones no abarcan todas las notas posibles, ya que éstas dependen de la posición de los agujeros en el cuerpo del instrumento y sólo son perceptibles cuando se compara con el mismo sonido producido por diferentes digitaciones, algo que analizaremos en el siguiente apartado.



Ilustración 55 Posición inicial y posición secundaria (MICHAT & VENTURI, 2010).



Ilustración 56 O...sci..la..re de Eun-Ji Lee

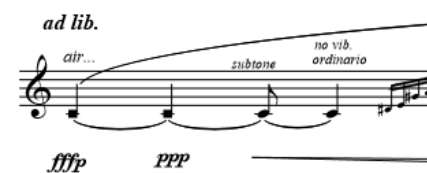


Ilustración 57 Dout, Arodi Martínez serrano

En la partitura encontramos la indicación de *subtono*, como podemos observar en las ilustraciones 55-56, y por lo general se encuentra en las notas graves, pero como es un cambio tímbrico, es posible realizarlo en diferentes registros.¹¹⁹

II.III.IV Digitación y control de los dedos

El sistema de digitación que utiliza el saxofón fue inventado por Theobald Boehm,¹²⁰ y también es usado en flautas y clarinetes. Permite de una manera simple su aprendizaje básico, y es aplicable a los diferentes miembros de la familia del saxofón. Dentro de las posiciones básicas del instrumento, encontramos diferentes métodos que plantean una digitación “estandarizada”.¹²¹

¹¹⁹ Puesto que los cambios tímbricos implican, por lo general, ir en contra del sonido que se considera puro, limpio y homogéneo.

¹²⁰ Theobald Böhm o Boehm flautista alemán, que perfecciono la flauta travesera, y cuyo método de fabricación y mecanismo de llaves continúan siendo empleados en la actualidad.

¹²¹ Existen diferentes maneras de nombrar algunas de las llaves del instrumento.

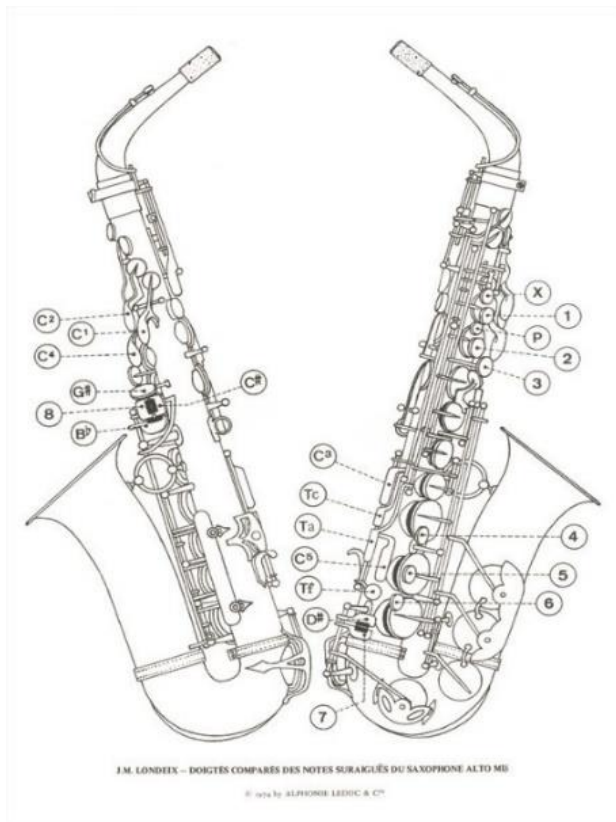


Ilustración 58. Jean Marie Londeix Hello! Mr. Sax.¹²²

Sin embargo, el repertorio va superando esa digitación básica a medida que las exigencias compositivas cambian, llevando a los saxofonistas a implementar diferentes y novedosas digitaciones.

A partir de la exploración de digitaciones alternativas, surge la posibilidad de obtener recursos sonoros como sobreagudos, multifónicos, microtonos, cambios de timbre, y demás recursos que implican un movimiento de las llaves del saxofón, para generar efectos que muchas veces no aparecen listados en los métodos más conocidos.

Los cambios de timbre no son meramente producidos por una modificación en la embocadura, sino que también se pueden producir por digitaciones alternas que modifican el sonido, como ocurre en la obra de Jean Denis Michat titulada *Shams*, donde podemos ver un ejemplo de instrucción que nos pide agregar una digitación que genere un cambio de timbre.

¹²²Esta digitación es actualmente la más aceptada y utilizada. Para observar otras digitaciones se puede consultar el apartado I.II *La historia del saxofón a través de sus métodos*.

Notation saxophone:

+ : doigté alternatif changeant fortement le timbre.

Ilustración 59. *Shams* de Jean Denis Michat (digitación alternativa que genera forzosamente un cambio de timbre)

Es una misma nota, adornada con ritmos, dinámicas, y cambios de digitación que alteran la calidad sonora.

Mordant ♩ = 108

Ilustración 60. *Shams* de Jean Denis Michat

Por otra parte, los sonidos altísimos o sobreagudos¹²³ son aquellos sonidos que sobrepasan el registro “normal” del saxofón.¹²⁴ Es posible obtenerlos a través de la modificación del tracto vocal, sin embargo, existe una serie de digitaciones que permiten, en conjunto con la modificación de la columna de aire y el tracto vocal, la producción de sobreagudos.

A continuación veremos algunos ejemplos de obras que requieren este tipo de recursos:

Sⁿ ad lib.

¹²³ Suelen escribirse en el registro normal, pero con la indicación de 8va.

¹²⁴ Todos los saxofones se escriben en clave de sol, con las mismas digitaciones, y con aproximadamente el mismo registro, de dos octavas y media. Lo cual otorga la posibilidad de aumentar según cada instrumento e instrumentista, por medio de los sobreagudos.



Ilustración 61. *Concertino da camera* de Jacques Ibert. (IBERT, 1935)

Cabe señalar, que el registro sobreagudo no es un recurso completamente nuevo, pues desde el año de composición del *Concertino da Camera* de Jacques Ibert (1935), se encuentra presente en el repertorio, aunque se considera como un recurso opcional (*ad libitum*). Esto difiere de la composición de Thierry Alla, que no da el mismo carácter opcional al registro sobreagudo.

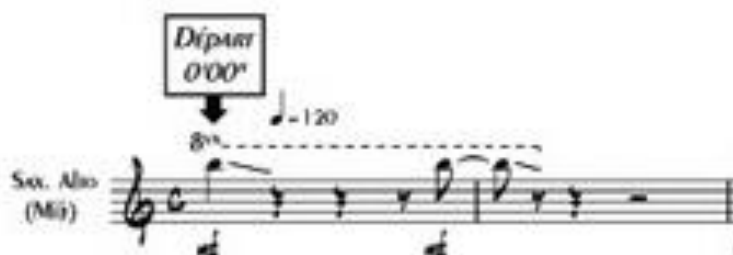


Ilustración 62. *Birds* de Thierry Alla. (ALLA, 2015)

Es ahora menester pasar a hablar de la importancia de la digitación para la producción de multifónicos.

Si bien el saxofón es un instrumento monfónico, como la mayoría de los instrumentos de viento, dentro de sus múltiples posibilidades está la de poder generar más de un sonido en la misma emisión, recurso mejor conocido como sonidos multifónicos. Para la obtención de estos sonidos entran en juego la embocadura, la posición de la garganta y las digitaciones especiales,¹²⁵ mismas

¹²⁵ Existen diferentes trabajos que dan soluciones posibles, en relación a la digitación necesaria, algunas alturas sobresalientes y las posibilidades dinámicas. Los trabajos se mencionan en el apéndice.

que juegan un papel importante puesto que la flexibilidad y el control de éstas, permite en algunos casos la producción de dos o más sonidos simultáneos.

El compositor ruso Edison Denísov, fue el primero en utilizar los multifónicos en su *Sonata para saxofón alto y piano* de 1970.¹²⁶ Sin embargo, no cuento con los elementos que me permitan saber si estos multifónicos vienen acompañados de una digitación propuesta, puesto que en la partitura no los vemos plasmados.



Ilustración 63. *Sonata Denísov segundo movimiento.* (DENISOV, 1973)

Ryo Noda, en cambio, sí hace explícita la implementación de una digitación alternativa, según las dinámicas y los sonidos deseados, facilitando su aplicación.

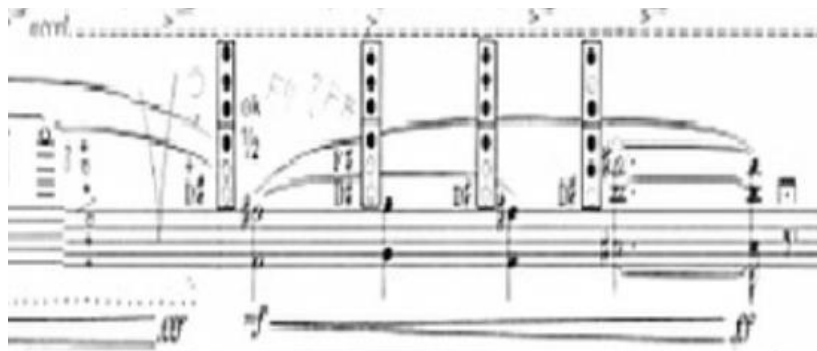


Ilustración 64. *Improvisation 2 de Ryo Noda.* (NODA, *Improvisation 2*, 1975)

¹²⁶ También podemos encontrar *micro intervalos*, *glissandos*, *frulatos*, trinos nerviosos, entro otros recursos más.



Ilustración 65. *Spectrax* de Enrico Chapela. (CHAPELA)

Como podemos observar en *Spectrax*, de Enrico Chapela, el compositor utiliza una digitación alternativa, incluyendo la instrucción de un *growl*, que se refiere a cantar mientras se toca. Esto nos hace pensar que él busca ambos recursos de manera simultánea, sin embargo, la ejecución de ambos no es posible, pues cada uno de estos recursos requiere de una aplicación diferente del tracto vocal. Tener una digitación, pero no los sonidos deseados, deja abierta la posibilidad a la búsqueda de un “efecto” que aparezca progresivamente, puesto que inicia con *no growl* bajo la indicación de tipo *crescendo* que nos refiere la aparición del *growl*. Sin embargo, teniendo en cuenta que los multifónicos no siempre aparecen en todas las dinámicas, el efecto buscado puede llegar a ser resultado de la propia digitación, tomando el *growl* como el efecto producido por el multifónico y no como un recurso extra.

Esta confusión en la aplicación de las técnicas no es única de este ramo. De hecho, un aspecto técnico del saxofón que denotó el interés por este trabajo, es la confusión existente del *portamento* y el *glissando*, dos recursos comúnmente aplicados como uno solo. Sin embargo, ¿son realmente lo mismo y cuentan con la misma función? Una definición de cada uno y la exposición de ejemplos pragmáticos, podrá ayudarnos a comprender esta disyuntiva presente tanto en los compositores como en los mismos saxofonistas.

La palabra *portamento* se utiliza comúnmente en la terminología vocal o para instrumentos de cuerda. Se define como el movimiento continuo de una nota a otra, pasando por todas las notas intermedias de un modo perceptible sin que

estas resalten.¹²⁷ El *Diccionario Oxford de la música* lo define como arrastrar el sonido de una nota a otra, sin dejar espacios (es decir, muy *legato* y pasando momentáneamente por las notas que se encuentran entre las dos notas indicadas en la notación), además agrega que el mismo efecto puede ser obtenido con el trombón de vara. El *glissando*, por su parte, consiste en pasar rápidamente de un sonido hasta otro, manteniendo presentes todos los sonidos intermedios posibles.

En la práctica, y sobre todo en la escritura, los términos *glissando* y *portamento* a menudo se confunden y se usan indistintamente. Esto sucede debido a que, en instrumentos como el piano y el arpa (a causa de su imposibilidad de producir microtonos¹²⁸), no es posible la ejecución de un *portamento*, pero sí de un *glissando*. Por el contrario, instrumentos como el trombón se ven limitados únicamente a realizar el *portamento*.¹²⁹



Ilustración 66. Posibles grafías.

El saxofón, tiene la capacidad de producir ambos, es por esto que consideramos importante su diferenciación. El *portamento* consiste en una modificación de la amplitud de la cavidad bucal, para generar una variación en la entonación y la afinación, logrando así la unión de dos o más notas a través de un solo sonido continuo que tiene como alturas fijas el inicio y el final. En algunos casos, es posible apoyarse por medio de las digitaciones que faciliten esta conexión. El *glissando* es un deslizamiento continuo sobre los semitonos intermedios entre una nota y otra, involucrando únicamente la digitación, sin modificar la cavidad bucal.¹³⁰

El compositor japonés Takashi Yoshimatsu plasma en su *Sonata para saxofón y piano* estos recursos con la indicación de una línea, interpretada por

¹²⁷ (RANDEL, 2009)

¹²⁸ No hablamos de un piano o un arpa preparados.

¹²⁹ En el *glissando*, a diferencia del *portamento*, podemos distinguir la altura de cada una de las notas. Es decir, un deslizamiento rápido de notas continuas.

¹³⁰ Este debe ser mayor a un semitono, utilizando cromatismos en distancias cortas y recurriendo a la escala diatónica en distancias largas.

varios saxofonistas, así como por Nobuya Sugawa (a quien fue dedicada) como un *portamento*.



Ilustración 67. *Fuzzy bird sonata*, Takashi Yoshimatsu. (YOSHIMATSU, 1995)

Arodi Martínez y Gabriela Ortiz, utilizan otro tipo de grafía, resultando en la práctica un *portamento*.

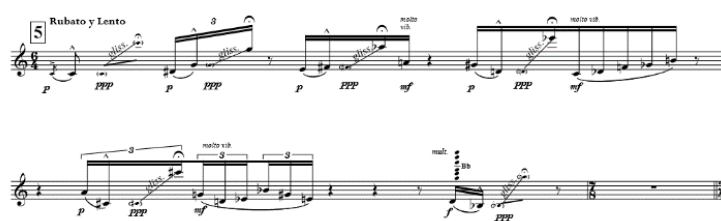


Ilustración 68. *Dout de Arody Martínez Serrano*. (MARTÍNEZ Serrano, 2015)



Ilustración 69. *Estudio Tongolele* de Gabriela Ortiz. (ORTIZ)

Para la mayoría de los instrumentistas, el dominio de los dedos consiste en tocar rápido y limpio (algo necesario para la ejecución y el virtuosismo), pero de acuerdo a Londeix, además de esto, es fundamental trabajar conjuntamente la sensibilidad, la imaginación, la inteligencia, y el gusto, pues sólo así se dota de un interés artístico, ya que tocar rápido y claro no es la finalidad de los estudios musicales.¹³¹ Estas declaraciones son realmente importantes pues la relación entre técnica y repertorio, va más allá de ser una cuestión donde abunden los recursos. Si bien, contar con ellos hace posible abordar un repertorio que los incluya, la imaginación y la inteligencia pueden impulsar al estudio y desarrollo de éstas, pues la técnica no necesariamente está impresa en los métodos y son muchas las obras que nos llevan a su implementación y desarrollo a través de un estudio integral.

II.III.V Afinación

Hoy en día, la afinación está basada en un contexto tonal, tenemos un conjunto de notas donde una de ellas funge como fundamental y el resto basa su actividad armónica o melódica en función de la misma. La mayoría de los instrumentos occidentales se basan en un sistema de temperamento igual, que consiste en acomodar 12 semitonos de igual tamaño dentro de una octava, dictaminando el criterio que deben seguir los instrumentos para la afinación. Esto permite tocar con una afinación aceptable, mas no perfecta,¹³² en todas las tonalidades y también en la música atonal.

El saxofón se encuentra dentro de este sistema, sin embargo, tiene la capacidad de modificar su entonación.¹³³ Debido a que el saxofón está construido por un tubo cónico parabólico, su afinación es totalmente imperfecta por naturaleza. El entrenamiento auditivo es fundamental para todo músico, y el

¹³¹ (LONDEIX, 1997)

¹³² No se considera perfecta debido a que dentro de una octava todos los intervalos están desafinados en mayor o menor medida, quintas y cuartas son casi perfectas, pero las terceras y sextas son desafinadas.

¹³³ Desde la posibilidad de usar el microtonalismo.

saxofonista no es la excepción, pues no es posible confiar en la respuesta directa del instrumento, lo que hace necesario pulir y corregir las impurezas naturales de éste para interpretarlo con una afinación correcta.¹³⁴

Existen digitaciones alternas que permiten modificar la afinación de determinadas notas,¹³⁵ generando una gama de posibilidades que va más allá del sistema tonal.

Es así como nos adentramos a los microtonos o micro tonalidad. Gracias a las digitaciones apropiadas sobre la mayor parte de las posiciones comunes (de las escalas diatónicas), es posible dividir los semitonos en fracciones más pequeñas, desde el saxofón sopranino hasta el bajo.

Esta técnica no es aplicada sólo en los saxofones, los demás instrumentos de viento con agujeros, no son capaces de ejecutar una escala cromática temperada, pues existen variaciones en su construcción que suelen hacerlos inexactos, obligando al instrumentista a ajustar constantemente la afinación a través de digitaciones o modificaciones en la embocadura y la cavidad bucal.

Bajo el entendido de que para su realización, es posible implementar una serie de digitaciones, o la modificación bucal, los compositores han recurrido a este recurso, para generar pequeñas escalas de microtonos, ampliando las posibilidades de sus composiciones.

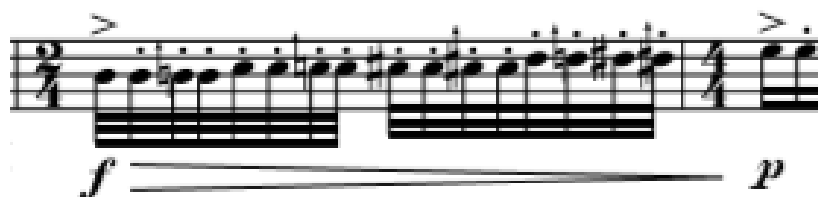


Ilustración 70 Shams de Jean Denis Michat

¹³⁴ En la orquesta sinfónica es común afinar con un La de concierto (440-442 vibraciones por segundo a 20°C), el saxofón, al ser un instrumento transpositor, tocará en los saxofones afinados en Si bemol (Sib) el Si medio, junto con los que están afinados en Mi bemol (Mib) tocarán un Fa sostenido (Fa#). Ambos pueden tocar octavas o quintas para reafirmar y asegurar la afinación, así como buscar una sonoridad simple, es decir, sin vibrato.

¹³⁵ Para una corrección de la afinación, las digitaciones no siempre resultan exactas, es por ello que tiene mayor importancia un buen entrenamiento auditivo ligado a la flexibilidad de la embocadura.

Para la obtención de las diferentes escalas microtonales, es necesario un estudio previo de las digitaciones posibles, buscando obtener la mayor exactitud al momento de su implementación. Su dificultad radica en hacerlos perceptibles sobre todo en los grados conjuntos, donde se tiene el hábito de escuchar escalas cromáticas, teniendo que reducir los espacios interválicos para una mejor apreciación de los intervalos microtonales.

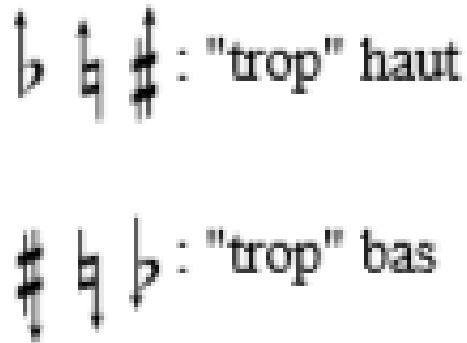


Ilustración 71. *Shams* de Jean Denis Michat 1) demasiado alto, 2) demasiado bajo.

En *Shams*, del compositor y saxofonista Jean Denis Michat, podemos observar dentro de sus requerimientos técnicos, dos tipos de indicaciones para los microtonos, dejando abierta la posibilidad de utilizar uno u otro. Sin embargo, es sabido que existe una clasificación más especializada al momento de escribirlos e interpretarlos, como la presentada a continuación:

Microintervalos – Micro-intervals – Mikrointervalle

- ♭ ♮ ♯ = octavos de tono / eighth-tones / Achteltöne
- ♯ = cuartos de tono / quarter-tones / Vierteltöne
- ♯ = tres-cuartos de tono / three-quarter-tones / drei-vierteltöne

Ilustración 72. *Muros de color* de Mauricio Sotelo

Marcus Weiss, a quien está dedicada la obra de *Sotelo*, hace una tabla de las posibles digitaciones utilizables al momento de realizar los microtonos de la pieza, clasificándolos en octavos, cuartos y tres cuartos de tono.

a Marcus Weiss
Muros de dolor...I
 für Tenor-Saxophon in \flat (2005)

Mauricio Sotelo
 (*1961)

Ilustración 73. *Muros de color* de Mauricio Sotelo

El saxofonista también agrega, que es posible la obtención de los microtonos con una modificación de la embocadura, sin la necesidad de ser estrictos con la tabla sugerida, afirmando que desde un punto de vista técnico, son posibles, y deseables, las distintas soluciones individuales. Esto reafirma la idea de que la afinación (en la mayoría de los casos) es una cuestión relativa y consecuente, de la manera en que se manipulan la embocadura, el tracto vocal y las digitaciones.

II.III.VI Ataques o Articulaciones

El *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (RAE), define la articulación como la pronunciación clara y distinta de las palabras, así como la posición y movimiento de los órganos fonatorios (lengua, velo del paladar, dientes, laringe, cuerdas vocales, labios, y la glotis), para producir los sonidos del habla. Londeix define la articulación como el acto de pronunciar distintamente los sonidos, con la ayuda de los movimientos de la lengua y de la caña. El autor argumenta, sin embargo, que una definición como la anterior puede dar lugar a

confusiones en la articulación con el fraseo¹³⁶ Es por ello que complementaremos la anterior definición con la que el propio Londeix plantea en su libro *Hello! Mr. Sax*,¹³⁷ donde la articulación se define como la manera de formar y separar los sonidos, mezclando de un modo expresivo alturas, duraciones, intensidades, ataques, acentos, entre otros recursos expresivos; también nos dice que la articulación es esencialmente muscular, pues implica siempre el accionar de distintas partes del cuerpo, ya sea la lengua en instrumentos de viento, o los dedos y manos, en los instrumentos de percusión como el piano. Teniendo en cuenta lo anterior, la articulación está presente desde la primera emisión del sonido, además de que utiliza diferentes elementos técnicos para enriquecer el discurso musical.

Existen diferentes articulaciones en el saxofón, pero no pretendemos mostrar cada una de ellas, así que comenzaremos con la emisión del sonido, definiéndola como la transición existente entre el silencio y el sonido. Algunos de los comienzos propuestos son (de una manera simple y precisa), la pronunciación con alguna vocal (a, e...), una forma más fuerte o dura de iniciarlo es con las sílabas *tu*, *cu*, de igual manera, lo podemos iniciar suave con *se*, *fe*, *de* o apoyadas con *pe*, entre otras.¹³⁸

La calidad en las articulaciones es un recurso que tiene efectos importantes en la expresividad musical. Tener un conocimiento pleno de éstas y saber cómo utilizarlas en el discurso musical es una herramienta imprescindible para abordar nuestro repertorio de manera responsable. Ahora bien, además de las “articulaciones comunes”, hay repertorios que exigen revisar otro tipo de recursos de articulación, por ejemplo, el doble y triple *staccato*, herramienta de utilidad cuando la cantidad de notas a articular, y la velocidad que estas exigen, superan la posibilidad de lograrlas a través de la articulación simple.¹³⁹ Este tipo de articulación es requerida en la obra para cuarteto de saxofones, *Los Cantaros* de

¹³⁶ Entendiendo el fraseo como la unión de varios elementos, entre ellos, las articulaciones y el discurso musical.

¹³⁷ (LONDEIX, 1989)

¹³⁸ En *Hello Mr. Sax*, el autor propone diferentes vocalizaciones, para la producción de sonidos, todos en francés. (LONDEIX, 1989)

¹³⁹ Esta imposibilidad deriva de la incapacidad de la lengua para realizar movimientos rápidos.

Arodi Martínez, donde a tal velocidad, la articulación de dieciseisavos es complicada con una articulación simple.¹⁴⁰



Ilustración 74. *Los cantaros*, Arodi Martínez. (Serano)

Cuando esta aplicación va más allá de una articulación clara y precisa, buscando un determinado recurso para una sola nota, se recurre al *frulatto*, técnica que consiste en una variación del flujo del aire, que se ocasiona al colocar la punta de la lengua (relajada) sobre la superficie del paladar, dejando que ésta rebote, con el movimiento del aire al momento de su emisión de manera natural, lo cual genera un sonido percutido parecido al redoble de un tambor.¹⁴¹ Este efecto es más perceptible en tanto que la duración de la nota en que se produce, sea mayor, o se encuentre en una serie de notas ligadas.¹⁴² También existe el *frulatto* gutural que se obtiene al pronunciar la letra “r” en el idioma francés.



Ilustración 75 *Sonata saxofón y piano de Denísov*. (DENISOV, 1973)

Como lo mencionábamos al principio de este capítulo, estos aspectos no son ajenos entre sí, pues comparten muchas de las posibilidades presentadas anteriormente, haciendo necesario un estudio integral de todos ellos. Es decir, en las obras musicales todos estos recursos técnicos no aparecen disociados, sino

¹⁴⁰ Cabe mencionar que en los instrumentos de viento-madera, estas articulaciones son más eficaces sobre una misma nota que en movimientos melódicos, teniendo en cuenta que los sonidos producidos con las letras K y G son menos sonoros que aquellos que se producen con T y D, siendo necesario trabajarlas para ocultar esta diferencia, es decir, se busca una homogeneidad en la articulación. Según sea el caso, es posible combinar ambas articulaciones.

¹⁴¹ Cabe mencionar que la dificultad de producir este efecto, aumenta en los registros extremos

¹⁴² Una variación del antes citado, es el *frulatto* de garganta, que se asemeja a la pronunciación de la “r” gutural (es la utilizada en idiomas como el francés).

mezclados entre sí, como podremos ver en el siguiente análisis de la obra Mai de Ryo Noda.

II.III.IV Conclusiones

El conjunto de las diferentes fuentes consultadas ha proporcionado una perspectiva de la transformación y el avance del repertorio saxofonístico, desde sus inicios hasta nuestros días, encontrando las diferentes tendencias y estilos, que al analizar las obras resultan distintas propuestas acerca de qué metodologías utilizar y cómo aplicarlas, para generar una técnica integral que brinde las capacidades necesarias para enfrentarse a los desafíos del repertorio.

Las técnicas en el saxofón han sido implementadas paralelamente a la evolución del repertorio, especialmente en la música de concierto, generando la importancia de su estudio, para contar con una paleta mayor de posibilidades técnicas que permitan solucionar cuestiones estéticas.

Una metodología no debería ceñirse a construir un glosario de fórmulas técnicas, sino que debiera estimular un mayor estudio y comprensión del repertorio, realizando un análisis que permita dar diversas soluciones posibles, pues hay muchas resoluciones que se terminan aplicando en la práctica, y que no necesariamente están implícitas en los métodos existentes. Teniendo en cuenta que los parámetros dados entre métodos y estilos, siempre pueden generar diferentes vertientes, a lo que habría que sumar las limitantes y características propias de un determinado intérprete, es necesario trascender las "recetas" de método y estudiar el saxofón a partir de las problemáticas reales.

II.IV Análisis a modo de conclusión y aplicación, en la obra titulada *Maï* del compositor japonés Ryo Noda.

Un tema central para los músicos contemporáneos es la ruptura de barreras entre música de concierto y música popular, música occidental y música oriental, lo cual genera importantes implicaciones técnicas. Tal es el caso del compositor japonés Ryo Noda, nacido en Amagasaki en el año de 1948. Es considerado uno de los máximos exponentes de la música para saxofón, pues sus composiciones forman parte del repertorio estándar en las universidades del mundo y en las listas de repertorio obligatorio en competiciones internacionales (Adolphe Sax en Dinant, Concurso Panamericano en México, entre otras).

En este último apartado se hará un análisis de la técnica utilizada en la obra titulada *Maï* de Ryo Noda, comenzaré por dar detalles de la pieza, y con una exposición de la influencia de la música oriental en la técnica de los músicos europeos.

MAÏ (舞), quiere decir “Danza” o “danza tradicional”, es proveniente de China, pero actualmente también es utilizada en Japón. Con esta palabra Noda titula su pieza para saxofón solo, escrita en París en 1975. Esta pieza, influenciada ampliamente por la tradición oriental del compositor, es comúnmente el primer acercamiento de los saxofonistas a las técnicas con notación no tradicional y a la música no occidental.

La obra está basada en la imitación de instrumentos japoneses como el *Shakuhachi*, *Hichiriki Shamisen*, *Koto*, entre otros.¹⁴³ Es de particular importancia la referencia a la flauta *Shakuhachi*, una flauta de bambú utilizada originalmente para la meditación y la práctica religiosa, y que posteriormente fue implementada en la música tradicional acompañada de danza y teatro;¹⁴⁴ esta flauta genera principalmente la escala pentatónica con la posibilidad de emitir intervalos microtonales.

Es necesario entender la influencia de la música y la tradición oriental en las composiciones de Noda, debido a las diferentes percepciones estéticas

¹⁴³ Instrumentos utilizados en la música tradicional japonesa.

¹⁴⁴ (BUNTE, 2010)

occidentales, pues el empleo de dinámicas, formas, ritmo, tiempo, sonidos, y silencios, comúnmente van acompañados de una carga espiritual plasmada en la interpretación a través de la expresividad que se relaciona directamente con la técnica.

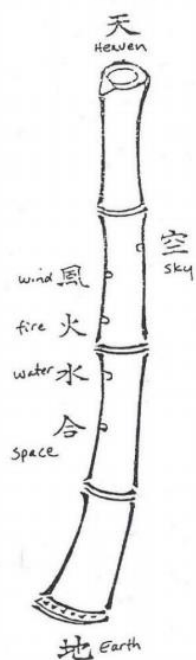


Ilustración 76 . La flauta Shakuhachi¹⁴⁵

Mai es la primera obra de Noda que va acompañada de un texto (un poema) al principio de la partitura, lo que sugiere la necesidad de considerar el poema al momento de interpretar la obra. Cabe decir que la pieza fue dedicada al saxofonista francés Jean-Marie Londeix, exprofesor del conservatorio de Burdeos en el que Noda realizó sus estudios, situación que da pauta para que el poema esté escrito en francés. Dicho poema relata un sacrificio samurái, acompañado de un ritual parecido al *Harakiri*: un suicidio honroso perteneciente a la ética samurái.

¹⁴⁵En su versión más actual, está conformada de cinco orificios, cuatro en la parte delantera y uno en la posterior. En la imagen podemos observar que cada uno de sus agujeros está representando elementos de la naturaleza, como el aire, fuego, agua, espacio, Dios, cielo, y tierra. (BUNTE, 2010)

LA BATAILLE DE LA MER

Au crépuscule d'une nuit d'automne, alors que la lune réfléchit sa lumière d'argent à la surface des flots, le Général Kiyotsun Taira joue de la flûte.

Debout, à la proue du navire, il saisit son poignard et tranche la natte réunissant ses cheveux qu'il dépose à ses pieds, puis il disparaît dans l'onde.

Au seuil de sa demeure, le fantôme du samouraï apparaît. Lui faisant face, son épouse lui demande: "Pourquoi es-tu parti"? "Pour sauver mon armée", répond-il "car je savais la bataille perdue d'avance et j'ai ainsi épargné la vie de mes hommes et de leur famille."

"Et moi", dit-elle, "As-tu pensé à moi"?

GIT DE HEIKE

Texte de Jean Leduc d'après le récit de Ryo Noda.

Traducción

LA BATALLA DEL MAR

"En el crepúsculo de una noche de otoño, mientras que la luna refleja su luz plateada en la superficie de las olas, el General Kiyotsun Taira toca la flauta.

De pie, en la proa del navío, toma su daga y recoge sus cabellos y los corta para dejarlos a sus pies, después desaparece entre las olas.

En el lumbral de su casa, el fantasma del samurái aparece. Enfrentándolo, su esposa le pregunta, "¿Por qué te fuiste?" "Para salvar mi armada", responde él, "porque yo anticipaba la batalla perdida y salvé la vida de mis hombres y sus familias".

"Y yo", dice ella, "¿pensaste en mí?"

GIT DE HEIKE

Texto de Jean Leduc después de ser recitado por Ryo Noda.

El análisis del texto puede servir de referencia al momento de interpretar la obra, generando una mayor comprensión, del contexto cultural y musical del compositor, y por consiguiente, de la selección y aplicación de las técnicas.

El texto describe una manera de morir con honra, pues dentro de la tradición samurái el sacrificio es una salida más honrosa que el rendirse ante el enemigo. Como vemos en el texto, desde que el samurái sale a la guerra sabe que sus tropas no podrán contra el enemigo, y para protegerlos se suicida, pues cuando el general muere la guerra se acaba. Es una rendición que conlleva un ritual, comenzando con el cortarse el cabello, para entrar a donde se encuentra el enemigo y terminar así, con su vida y con la guerra.

Además del texto, la partitura contiene una lista de signos y su interpretación.

NOTE :

\flat = $\frac{1}{4}$ de ton plus bas	$\frac{1}{4}$ de tono más bajo
\sharp = $\frac{1}{4}$ de ton plus haut	$\frac{1}{4}$ de tono más alto
[<] = lâcher les lèvres	Aflojar los labios
$\sharp\sharp$ = $\frac{3}{4}$ de ton plus haut	$\frac{3}{4}$ de tono más altos
$\overset{\times}{\underset{\vee}{\vee}}$ = <i>attaque très sèche</i>	Articulación muy seca
 = <i>portamento</i>	<i>Portamento</i>

Más adelante veremos la implementación de estos recursos en la obra y su relación con el texto.

La pieza está escrita sin compás,¹⁴⁶ pero con valores rítmicos escritos en notación tradicional, acompañados de distintas articulaciones.¹⁴⁷ Esto aplica de igual modo a los silencios, donde la implicación de movimientos físicos va

¹⁴⁶ La notación tradicional va acompañada de medidas de compás que permiten jerarquizar los sus tiempos. El no utilizar el compás, genera una mayor libertad en las frases musicales. Este fenómeno es una posible influencia de la música tradicional japonesa donde la ausencia de cadencias tonales permite una libertad en la estructura de las frases.

¹⁴⁷ Un recurso utilizado para evitar la acentuación jerárquica que produce el compás.

directamente relacionados con la expresividad de éstos, buscando generar la paz y la tranquilidad necesaria para un ritual.

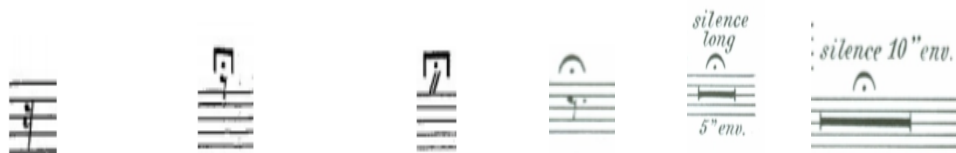


Ilustración 77. Indicación de los silencios¹⁴⁸

La solemnidad de un silencio de 10 segundos, requiere del intérprete la mayor tranquilidad posible, que se ve reflejada en su postura.

La importancia de la quietud, a pesar de la intensidad de la pieza, es fundamental para producir una atmósfera no solamente auditiva, sino también visual y performativa que se asocia con aspectos característicos de la cultura japonesa.

Tomando en cuenta lo anterior, considero que la postura ideal para interpretar esta obra consiste en permanecer completamente inmóvil, sin importar si se toca o no, respetando en todo momento la solemnidad del ritual. Por ejemplo, la pieza termina con 10 segundos de silencio en los cuales es recomendable conservar el instrumento en la boca sin movimiento alguno. En tanto que se trata de una obra para saxofón solo, cualquier movimiento puede indicar al público que se ha terminado cuando el silencio es importante para la culminación de la pieza.

El empleo de recursos que implementan tanto una modificación de la embocadura y el tracto vocal, como las digitaciones alternas, aparecen desde el primer momento de la pieza, como vemos en los distintos modos de variar el timbre, así como en el uso de los microtonos, *portamentos*, articulaciones poco usuales, dinámicas extremas, entre otros más de los que suelen asociarse con el concepto de “técnica extendida”.

Analicemos algunos de estos recursos dando algunas sugerencias de interpretación, basándonos en la técnica de ejecución del *shakuhashi*.

¹⁴⁸ Los silencios aparecen de diversas maneras y las indicaciones de esperar 5 y 10 segundos antes de continuar con la interpretación.

La pieza comienza con una redonda con puntillo más calderón en “pianísimo”: una nota larga que genera una impaciencia por la duración, así como por la calidad del timbre¹⁴⁹ (al tener una dinámica poco común, la producción armónica se ve reducida haciendo un timbre poco brillante, un color ideal para generar la sonoridad “meditativa” sugerida en el texto). Seguido de esto, aparece una apoyatura descendente hacia un Si, que a su vez desciende a un Fa cuarto de tono, por medio de un *portamento* que posteriormente asciende a un Fa natural por medio de otro *portamento*. El uso de este recurso dentro de la música japonesa es recurrente, pues forma parte de la técnica de ejecución del *Shakuhachi*, donde los *portamentos* ascendentes se conocen como *suriage* y los descendentes *surisage*.¹⁵⁰



Ilustración 78 Mai. (NODA, Mai, 1975)

Para generar los cuartos de tono requeridos, se utilizan posiciones alternas, que no solamente repercuten en el cuarto de tono, sino que es recomendable prepararlos desde antes de tener efecto. Por ejemplo, el primer cuarto de tono que aparece en la obra está sobre una nota Fa, y la posición sugerida es la siguiente:

¹⁴⁹ Los cambios tímbricos tienen una gran relevancia en la interpretación de las obras que buscan imitar diferentes instrumentos, pues gracias a la variedad de timbres con las que cuenta el saxofón tenemos la posibilidad de utilizarlos a placer en distintos momentos.

¹⁵⁰ (BUNTE, 2010)

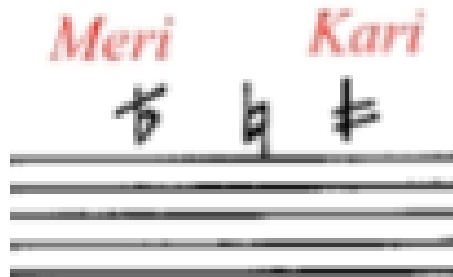
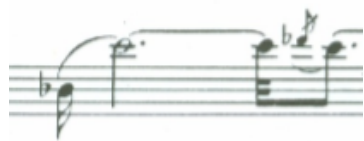


Ilustración 79. Indicaciones para los cuartos de tono¹⁵¹

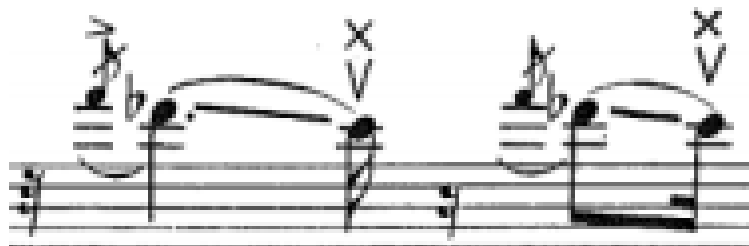
Considero que digitar el Bb desde la primer nota para economizar los movimientos de digitación al producir el efecto del cuarto de tono. Por otra parte, me parece importante respetar los valores de cada nota y apoyatura, para generar el efecto requerido para remitir a la música tradicional japonesa, donde las apoyaturas reflejan los recursos utilizados por el *Shakuhashi*, conocidos como *atari*,¹⁵² movimientos rápidos de los dedos para ir de una nota a otra.



¹⁵¹ En la técnica del *Shakuhashi* los nombres para los cuartos de tono son Meri y Kari. (CHRISTENSEN, 2015)

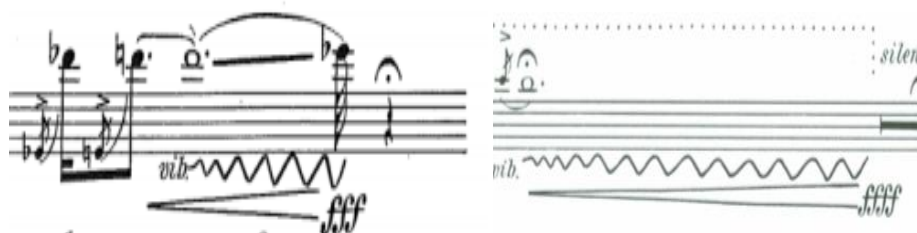
¹⁵² (CHRISTENSEN, 2015)

También existen indicaciones de interpretación dadas por el compositor, por ejemplo las que una articulación muy seca, que comúnmente se interpreta como un *slap* sonoro, que asemeja a un golpe de bambú, tradicional de la música japonesa:



Aunque esta misma indicación, se asocia con un recurso de la técnica del *Shakuhachi* conocido como *Kitte*, se asemeja más al *slap fut*.¹⁵³ Sin embargo, se debe tener en cuenta, que el recurso anterior viene de un portamento descendente el cual puede obstruir la producción del *fut*, que para mí, es más cómodo interpretarlo como un *slap* sonoro.

Otro recurso del que quisiera hablar es el vibrato, que en la música occidental suele ser regular y homogéneo, sin embargo, en esta obra se pide un *vibrato* irregular comenzando con ondas cortas que se amplían acompañadas de un *crescendo* y un *glissando*, tres recursos mezclados que además ocurren en un registro sobreagudo, generando una mayor dificultad de control:



Por otra parte, considero que los *trinos* o *trémolos* deben tener la misma velocidad sin importar el cambio de dinámica, pues lo que se busca generar es un efecto dinámico y no agógico, lo que nos lleva a respetar fielmente el valor designado a cada nota. Esto nos remite a un efecto que en la técnica del *Shakuhachi* se llama *Koro-Koro*.

¹⁵³ Efecto de la lengua que se produce al pronunciar *fut*.



Para realizar la mayoría de los trinos y trémolos utilizo diferentes posiciones alternas, como son las notas de costado que permiten realizar los trinos con mayor ligereza y estabilidad.



Los trémolos igualmente van acompañados de una línea melódica con valores rítmicos bien definidos, articulaciones y dinámicas variables.



En lo que respecta a los multifónicos, éstos aparecen en la pieza de dos modos: en primer lugar, los multifónicos naturales, que no requieren de una digitación especial para su producción y que, como podemos observar en la partitura, se deberían obtener aflojando los labios. Sin embargo, en la práctica no es suficiente relajar los labios, sino más bien modificar por completo el tracto vocal, ampliándolo o disminuyéndolo para repercutir en la dirección del aire.

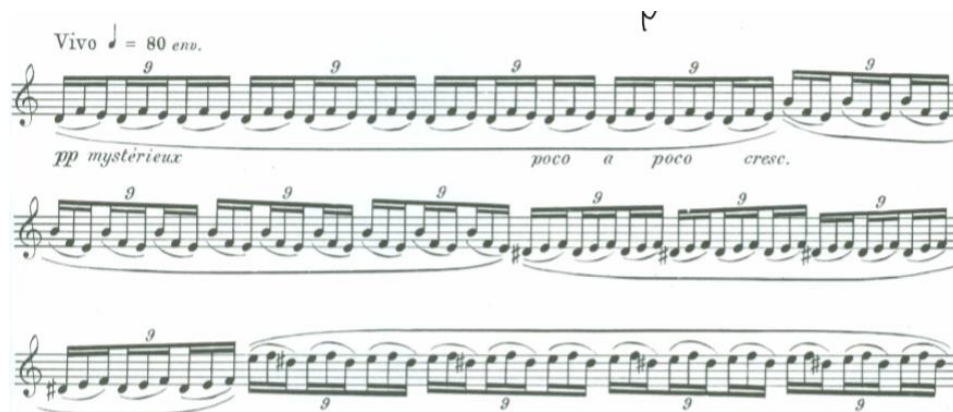


En segundo lugar, tenemos los multifónicos que aparecen acompañados de digitaciones específicas, aunque cabe decir que también en este caso es necesario modificar la embocadura. Hay que tener en cuenta, además, que estos multifónicos aparecen acompañados de indicaciones dinámicas y agógicas, y que

el compositor agrega flechas dentro de las notas del multifónico, para indicar la dirección del sonido.



A todo lo anterior hay que agregar las indicaciones de expresión y *tempo*. Por ejemplo, una de estas indicaciones es la de vivo que, en conjunto con la implementación de ciertos patrones rítmico-melódicos y las dinámicas, podría relacionarse con la bruma sugerida en el poema.



En esta sección es importante tener clara la duración de cada repetición mecánica, para hacer los cambios dinámicos y de notas, sin embargo, con la indicación de misterioso sugiere, además, un movimiento melódico para generar la atmósfera requerida. Dadas las exigencias dinámicas (*pp*) y el hecho de que no hay espacio para respirar, es deseable utilizar el soplo continuo.



Por último, cabe agregar que la indicación para los sonidos altísimos, es *ad libitum*, es decir, que queda abierta a la decisión del intérprete y a su dominio técnico del instrumento.



Como hemos comprobado, *Mai* es un ejemplo de música de concierto con influencias de otros estilos (tradición japonesa), que utiliza diversos recursos para su interpretación. Ciertamente la dificultad de estas piezas es alta comparada con el conocimiento de las técnicas que implementa, demostrando que es fundamental conocer las necesidades técnicas de cada repertorio, sin limitarse a los estándares que aparecen en los métodos más conocidos.

CONCLUSIONES

La técnica saxofonística se halla inmersa en todo el repertorio para saxofón que se interpreta actualmente, sin importar estilo, género, o época de composición. El tener un amplio conocimiento de cada una de las dificultades que conllevan estas técnicas, es fundamental para el crecimiento de cada intérprete.

Si la formación del intérprete está limitada a la técnica base, no es de extrañarse que prefiera el repertorio que sólo aplica lo conocido y lo controlado, algo insuficiente para nuestros tiempos, en los que la integración de distintos recursos conforma nuestra música.

El repertorio para saxofón se compone de obras muy diversas que requieren de distintas técnicas para su ejecución, haciendo indispensable una práctica que permita al intérprete el conocimiento y control de las mismas, pues todas cuentan con un mismo valor e importancia. El ideal de un saxofonista “contemporáneo”, sigue estos requerimientos como un instrumentista ampliamente

Íntegro: es capaz de interpretar obras donde utiliza “técnicas inusuales”, y de tocar transcripciones de diferentes épocas sin ninguna suscripción a un género o estilo musical determinado. Sin embargo, los estereotipos suelen separar y diferenciar a los saxofonistas, forzándolos a autodefinirse de acuerdo al estilo al que se dedican: Clásico, Contemporáneo, Jazzista, Popular, entre otros. Estas divisiones limitan el desarrollo íntegro de un saxofonista, ya que pierden de vista las similitudes entre los estilos, donde el empleo de la técnica es simplemente para conocer las posibilidades sonoras del instrumento, en conjunto con el desarrollo técnico del instrumentista. Por otro lado, lograr una estandarización de las grafías y su interpretación, evitará confusiones al momento de abordar y crear el repertorio, así como la desvalorización de los recursos aplicados en él, y la reducción de la música que no es comprendida a un conjunto de ruidos y efectos.

En México, vemos una escasa producción de música concertante para saxofón, es evidente que el no contar con obras emblemáticas, nos hace cuestionar ¿por qué sí el saxofón llegó a México pocos años después de su invención, su desarrollo se centró más en la música de banda que en la música de concierto?, debemos tener en cuenta que el momento histórico y social que atravesaba el país, era diferente al de los países europeos. Sin embargo, ¿llegará el día en que podamos hablar de algún Glasunov o Ibert y, por qué no, del mismo Villalobos (sus producciones musicales para saxofón, se han vuelto parte indispensable del repertorio internacional) en México?

Considero que la importancia de la técnica saxofonística no radica en tratar de encontrar cuál es mejor y, en consecuencia, más importante; ni tampoco en determinar cuándo es el momento indicado para abordarlas, ya que cada persona tiene diferentes cualidades interpretativas. Esta manera de “controlar” el desarrollo y aplicación de las mismas, genera dificultades al momento de enfrentarse a su estudio, debido a las necesidades de obtener un resultado sonoro específico. Si lo que importa es el resultado, ¿por qué elegir sólo un medio de obtenerlo, cuando se puede tener un abanico más grande de posibilidades?, creo más importante conocer las diferentes vertientes (por lo menos las más comunes), para así desarrollar una técnica propia, que permita enfrentar los requerimientos

presentados por el repertorio. Por el contrario, si se elige una sola técnica, se cierra a la posibilidad de enfrentarse a un repertorio que exija mayor flexibilidad al momento de abordarlo, lo que limita al instrumentista.

El relegar el estudio de las mal llamadas “técnicas extendidas” hasta el final de la carrera, en mi caso no solamente generó fuertes dificultades al momento de enfrentarme a ellas (por obligación) si no un rechazo para la música que las implementa. Probablemente esto sería diferente si desde antes hubiera tenido acceso a ellas. Al momento de realizar esta investigación, me sorprendí del poco conocimiento que tenía de la existencia de muchas obras y métodos presentes en la biblioteca de la facultad. Sin embargo, no pretendo definir el momento adecuado para la introducción de las mismas, puesto que eso sobrepasa las capacidades de esta investigación, sino que pretendo hacer evidente la necesidad de dominar y conocer las técnicas que conforman el repertorio saxofonístico, exhortando a los estudiosos del instrumento a buscar la manera más cómoda y eficiente de abordar el repertorio que implementa técnicas no convencionales, sin definirse en un estilo o género musical, yendo más allá de los límites tradicionales de enseñanza y aprendizaje, rompiendo con dicotomías y divisiones de lo que es y debe ser la técnica, puesto que ésta, es superada y transformada por el repertorio y sus nuevas formas de producción, ampliando las posibilidades para todos los intérpretes que competimos en un mundo lleno de estereotipos y prejuicios, dotándonos de obras tan variadas y diversas como cada saxofonista y cada compositor.

La propuesta queda abierta a la experimentación, no descartando las posibilidades de que en otras partes del mundo quizá se estén realizando grandes cambios en el sistema educativo de la música, cambios que, naturalmente, implican trabajo, esfuerzo, y tiempo, mucho tiempo.

Apéndice

Catálogos de la música de concierto para saxofón, son:

- Catálogo Mexicano de Obra para Saxofón de Omar López ¹⁵⁴.
- El saxofón en la música Docta de América Latina de Miguel Nagel Villafruela 2007
- Répertoire Universel de musique pour saxophone 1944-2003 de Jean Marie Londeix 2003
- 150 years of music for saxophone: bibliographical index of music and educational literature for the saxophone: 1944-2003 de Jean Marie Londeix 2003
- 125 years of music for saxophone de Jean Marie Londeix 1994

Métodos para el estudio de la técnica especializada para saxofón:

Top-Tones for the saxophone Sigurd Raschèr

Extended Technique for the J. Michael Leonard

Saxophone

Les tons Suraigus du Eugène Rousseau

Saxophone

Hello! Mr. SAX Jean-Marie Londeix

Spirali per sassofoni Enzo Filippetti

Un Saxophone Contemporain Jean Denis Michat

Les Sons Multiples aux Daniel Kientzy

Saxophones

Saxologie Daniel Kientzy

¹⁵⁴ Se sabe de su existencia por diferentes publicaciones de la biografía del autor, sin embargo, no ha sido posible su consulta, pues no es un obra publicada ni digitalizada.

Índice de ilustraciones

Ilustración 1. Primeras patentes del saxofón junto a la imagen de un oficleido.....	9
Ilustración 2. Tabla comparativa de las patentes de 1846 y 1850.....	13
Ilustración 3. Retrato de Adolphe Sax.....	15
Ilustración 4. Caricatura de los primeros saxofones en 1845.....	16
Ilustración 5. Marcel Mule 1901 - 2001	19
Ilustración 6. Diario "La Sociedad" 27-09-1963	20
Ilustración 7. Diario "La Sociedad" 08-10-1964	21
Ilustración 8. Diario "El correo de México" 24-10-1867	21
Ilustración 9. Diario "El siglo diez y nueve" 25-10-1867	21
Ilustración 10. Diario "La Sociedad" 27-12-1864	22
Ilustración 11. Diario "El Siglo Diez y Nueve"13-08-1970	22
Ilustración 12. Método y digitaciones de saxofón. (COKKEN, 1846).....	23
Ilustración 13. Método y digitaciones de saxofón. (H. KLOSÉ, 1950)	24
Ilustración 14. Digitación de las posiciones frontales del registro agudo. (VILLE, 1908).....	25
Ilustración 15. Digitación en el saxofón. (SALVIAN y IASILLI, 1940).....	26
Ilustración 16. Digitación en el saxofón. (TEAL, 1963).....	26
Ilustración 17. Digitación en el saxofón (CUNEO, 1967)	27
Ilustración 18. Digitación en el saxofón (GIAMPIERI, 1970)	28
Ilustración 19. Digitación en el saxofón (MIJÁN, 1998).....	29
Ilustración 20. Método para tocar el saxofón autodidacta (LAUTZENHEISER, HIGGINS y MENGHINI, 2004)	29
Ilustración 21. Digitaciones y métodos de saxofón (J. M. LONDEIX 1970) (J.-M. LONDEIX, Exercices Mecaniques Vol.1 pour tous les saxophones 1961 - 1977) (J.-M. LONDEIX, Exercices Mecaniques Vol.2 pour tous les saxophones 1961) (J.-M. LONDEIX, Exercices Mecaniques Vol.3 pour tous les saxophones 1965) (J.-M. LONDEIX 1962) (J.- M. LONDEIX, Hello! Mr. Sax ou paramètres du saxophone 1989)	30
Ilustración 22. Estudios para saxofón y oboe de (IASILLI, 1922)	31
Ilustración 23. Método de Oboe aplicado en el Saxofón de (FERLING y MULE, 1946).....	31
Ilustración 24. Método adaptado por Mule (MULE, 1950)	32

Ilustración 25. Método adaptado por Londeix (LONDEIX, 1986).....	33
Ilustración 26. Tesis de Maestría en interpretación, donde aparece este cuadro citado (Rodríguez, 2014).....	36
Ilustración 27. G. Bizet, l'Arlésienne, saxofón Alto	36
Ilustración 28. M. Mussorgsky, cuadros de una exposición, solo saxofón alto, bolero solo de saxofón tenor en si bemol, ambas orquestadas por Maurice Ravel.	37
Ilustración 29. Manuscrito de la dedicatoria a Elise Hall por Claude Debussy, Rapsodia para orquesta y saxofón principal, 1903.....	38
Ilustración 30. Elise Hall 1853 - 1924.....	39
Ilustración 31. Rapsodia para orquesta y saxofón - Claude DEBUSSY 1903.....	39
Ilustración 32. Sigurd Rascher 1907 - 2001	40
Ilustración 33. Partitura saxofón Alto del concertino da camera de Jaques Ibert. (Ibert, 1935).....	41
Ilustración 34. Pieza concertante sobre el espíritu del jazz (BONEAU, 1944)	41
Ilustración 35. Sequenza IXb para saxofón contralto Luciano Berio, 1981. (BERIO, 1980).....	44
Ilustración 36. Estudios para saxofón de Lauba, en cuatro tomos. (LAUBA, Neuf Études pour Saxophone en 4 cahiers (1), 1996).....	45
Ilustración	37.
http://www.adolphesax.com/index.php/es/actualidad/articulos/analisis-de-obras/199-in-freundschaft-k-stockhausen , en diferentes piezas muestra una imagen sonora en la escritura para instrumentos convencionales, resultado de su experimentación con la música electrónica.....	46
Ilustración 38. Maï por Ryo Noda, Saxofón Alto.....	46
Ilustración 39. catalogo - http://saxofonlatino.cl/catalogo	48
Ilustración 40 Posiciones propuestas por el autor. (Teal, 1963).....	58
Ilustración 41 Instrucciones de la obra. (Stockhausen, 1983).....	59
Ilustración 42. Improvisación y capricho, Eugene Bozza. (BOZZA, 1952).....	64
Ilustración 43. Dout, para saxofón soprano solo, del compositor mexicano Arodi Martínez Serrano. (MARTÍNEZ Serrano, 2015)	64
Ilustración 44. Balafon de Christian Lauba, estudio sobre la respiración continua, las dinámicas muy suaves, los timbres y los de timbrados (subtono). (LAUBA, Neuf Études pour Saxophone en 4 cahiers (1), 1996).....	65

Ilustración 45. Notas reales, tocadas en fortísimo.	66
Ilustración 46. Imagen del tracto vocal, http://curso-de-canto.com/escuela-de-musica/la-expresion-vocal/	67
Ilustración 47. Amplitud y longitud ideal para el “vibrato”	68
Ilustración 48. Dout de Arodi Martínez serrano. (MARTÍNEZ Serrano, 2015).....	68
Ilustración 49. Improvisation 1 de Ryo Noda. (NODA, 1974).....	68
Ilustración 50. Légende de Florent Schmitt Op. 66. (Schmitt, 1919).....	69
Ilustración 51. Concierto para saxofón y orquesta de Leonardo Coral. (CORAL, 2012).....	69
Ilustración 52 Armónicos naturales, la serie de armónicos es idéntica para cada nota (intervalicamente).....	70
Ilustración 53 Spectrax, Enrico Chapela (CHAPELA).....	70
Ilustración 54La lengua va colocada sobre la parte marcada de la caña. (MICHAT & VENTURI, 2010).....	71
Ilustración 55Posición inicial y posición secundaria (MICHAT & VENTURI, 2010).	72
Ilustración 56 O...sci..la..re de Eun-Ji Lee	72
Ilustración 57 Dout, Arodi Martínez serrano	72
Ilustración 58. Jean Marie Londeix Hello! Mr. Sax.....	73
Ilustración 59. Shams de Jean Denis Michat (digitación alternativa que genera forzosamente un cambio de timbre).....	74
Ilustración 60. Shams de Jean Denis Michat.....	74
Ilustración 61. Concertino da camera de Jacques Ibert. (IBERT, 1935)	75
Ilustración 62. Birds de Thierry Alla. (ALLA, 2015)	75
Ilustración 63. Sonata Denísov segundo movimiento. (DENISOV, 1973).....	76
Ilustración 64. Improvisation 2 de Ryo Noda. (NODA, Improvisation 2, 1975).....	76
Ilustración 65. Spectrax de Enrico Chapela. (CHAPELA).....	77
Ilustración 66. Posibles grafías.	78
Ilustración 67. Fuzzy bird sonata, Takashi Yoshimatsu. (YOSHIMATSU, 1995)....	79
Ilustración 68. Dout de Arody Martínez Serrano. (MARTÍNEZ Serrano, 2015).....	79
Ilustración 69. Estudio Tongolele de Gabriela Ortiz. (ORTIZ).....	79
Ilustración 70 Shams de Jean Denis Michat	81

Ilustración 71. Shams de Jean Denis Michat 1) demasiado alto, 2) demasiado bajo.	82
Ilustración 72. Muros de color de Mauricio Sotelo	82
Ilustración 73. Muros de color de Mauricio Sotelo	83
Ilustración 74. Los cantaros, Arodi Martínez. (Serano)	85
Ilustración 75 Sonata saxofón y piano de Denísov. (DENISOV, 1973).....	85
Ilustración 76 . La flauta Shakuhashi.....	88
Ilustración 77. Indicación de los silencios	91
Ilustración 78 Maï. (NODA, Maï, 1975)	92
Ilustración 79. Indicaciones para los cuartos de tono	93

Bibliografía

- ALBRIGHT, W. (1990). *Sonata Alto Saxophone*. New York: Hernmar Press INC. .
- ALLA, T. (2015). *Birds pour saxophone alto et dispositif électroacoustique*. París: Alphonse LEDUC.
- Altamirano., H. O. (2013). *Notas al programa opción de tesis para obtener el título de instrumentista en saxofón*. México : UNAM.
- BACH, J., & BOUHEY, (. e. (1994). *Partita en La (ou Re) mineur BWV 1013*. París: Editions Henry Lemoine.
- Benítez, R. (2003). *Saxofón guía metodológica*. México.
- Benitez, R. (2011). *La sistematización del saxofón clásico en Cuba 1970 - 1990, Tesis para obtener el de maestro en interpretación*. México: UNAM.
- BERIO, L. (1980). *Sequenza IX per saxòfono contralto*. Milano: Universal Edition.
- Blémant, L. (1918). *Vingt Études Mélodiques por tous les saxophones*. París: Aphonse LEDUC.
- BONEAU, P. (1944). *Pièce concertante dans l'esprit du Jazz*. París: Alphonse LEDUC.
- BOZZA, E. (1952). *Improvisation et caprice*. París: Alphonse LEDUC.
- Braccini, R. (1994). *Vocabulario Internacional de Términos Musicales*. Madrid: Editorial de Música Española Contemporanea.
- BUNTE, J. (2010). *A Player's Guide to the Music of Ryo Noda, performance and preparation of improvisation 1 and Mai*. Cincinnati: University of Cincinnati.
- Camarena, J. M. (2000). humanismo, técnica y tecnología. *revista contaduria y administracion N. 198*.

- Caravan, R.-L. (1980). *Exercices & Etudes Im Contemporary Techniques for Saxophone*. USA: Dorn Productions.
- CARSE, A. (2002). *Musical Wind Instruments*. New York: Dover Publications, Inc.
- CHAPELA, E. (s.f.). *Spectrax*.
- Chautemps, J.-L., Kientzy, D., & Londeix, J.-M. (1998). *EL SAXOFÓN*. España: Span press Universitaria.
- CHRISTENSEN, M. (2015). *A historical approach to interpreting select saxophone woks by Ryo Noda*. Texas: Texas Teach University.
- COKKEN, F. B. (1846). *Méthode coplete de saxophone applicable à tous les Saxophones des diferentes tons*. París: J. Meissonnier et fils.
- Compared, T. E.-1. (1982). William McBride. *The Galpin Society Journal, Vol. 35* , 112-122.
- CORAL, L. (2012). *Concierto para saxofón y orquesta*. México.
- Cottrell, S. (2012). *The Saxophone*. New Haven : Yale University Press.
- CUNEO. (1967). *Metodo Completo per Saxofono Contralto en Mi Bem*. Italia: RICORDI.
- DALE, R. (1982). *Le monde du jazz*. Paris: Bordas.
- DECRUCK, M., & BREILH, F. (1932). *Ecole Moderne du Saxophone*. París: Alphonse LEDUC.
- DENISOV, E. (1973). *Sonate pour Saxophone Alto et Piano*. París: Alphonse LEDUC.
- DESENCLOS, A. (1956). *Prélude, Cadence et Finale pour Saxophone Alto et Piano*. París: Alphonse LEDUC.
- DORSEY, J. (1940). *Método para Saxofón una escuesla de ejecucion ritmica moderna (español y portugues)*. Buenos Aires: RICORDI.
- FERLING, W., & MULE, (. M. (1946). *48 Etudes pour tous les Saxophones*. París: Alphonse LEDUC.
- FOURNIER, M.-H. (1989). *Quatre Duos pour saxophones alto*. París: Editions Henry Lemoine.
- GANDARILLA, J. (2012). *Contemporaneida(es)*. Madrid: Seguitur.
- GARRIDO, M. A. (2010). *El siglo XX y el saxofón*. Torre del Mar (Málaga): Ediciones Si bemol S. L.
- GIAMPIERI. (1970). *Metodo Progressivo per saxofono*. Milano: RICORDI.
- GLAZOUNOV, A., & PETIOT, A. (1936). *Concerto en Mi bémol*. París: Alphonse LEDUC.
- Hanafusa, C. (2010). *The influence of Japanese composer on the development of the repertoire for saxophone and the significance of the Fuzzy Bird sonata by Takashi Yoshimatsu*. Texas: UNIVERSITY OF NORTH TEXAS .
- HARLE, J. (1983). *Easy Classical Studies*. Universal Saxophone Edition A. G.
- IASILLI, G. (1922). *Twenty-Seven Virtuoso Studies*. New York: Carl Fiischer.

- Ibert, J. (1935). *Concertino da Camera por Saxophone Alto et Onze instruments*. París: Alphonse LEDUC.
- KASTNER, J.-G. (1848). *Manuel Général de Musique Militaire*. París.
- KIENTZY, D. (1990). *Saxologie*. París: NOVA MUSICA.
- KIENTZY, D. (s.f.). *Les sons multiples aux saxophone*. Salabert.
- KLOSÉ, & SARACENO, (. R. (2007). *Método completo para todos los saxofones*. Buenos Aires: Melos.
- KLOSÉ, H. (1950). *Méthode Complète por tous les Saxophones*. París : Alphonse LEDUC.
- LACOUR, G., & GOURDET, (. G. (1987). *28 etudes pour saxophone*. París: GÉRARD BILLAUDOT ÉDITEUR.
- LAMAR, J. B. (1990). *The history and Development of Vibrato among classical saxophonists, a lecture recital together whit three recitals of selected works*. USA: University Microfilms International.
- LARSSON, L.-E. (1952). *Konsert för Saxofon Och Strakorkester*. Stockholm: Gehrman's Musikförlag AB.
- LAUBA, C. (1996). *Neuf Études pour Saxophone en 4 cahiers (1)*. París: Alphonse LEDUC.
- LAUTZENHEISER, T., HIGGINS, J., & MENGHINI, C. (2004). *essential Elements for Band*. Hal. Leonard corporation.
- LEDUC, A. (s.f.). *Musique pour Saxophone*. París: Alphonse LEDUC.
- LEMAY, R. (1999). *Du bout des lèvres aux bouts des doigts pour saxophone alto seul*. Québec: SOCAN.
- Lijarcio, B. Z., Sevilla, A. B., & Ruiz, R. O. (2015). Nuevas grafías en el repertorio de saxofón en los Conservatorios Superiores de Andalucía. *revista electronica de LEEME* , 28-49.
- Lindeman, S. D. (2006). *The Concerto a research and information guide*. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group.
- LONDEIX, J. M. (1970). *Gammer et Modes pour saxophone*. París: Alphonse LEDUC.
- LONDEIX, J. M. (1986). *Nouvelles études variées: dans tous les tons d'après Blumenstengel, Dont, Gaviniés, Paganini et Rode(avec suraigu)*. París: Leduc.
- LONDEIX, J. M. (1997). *Metodo para estudiar el saxofón* . París: Henry Lemoine.
- LONDEIX, J.-M. (1917). *125 Years of Music for Saxophone*. París: Alphonse Leduc.
- LONDEIX, J.-M. (1961 - 1977). *Exercices Mecaniques Vol.1 pour tous les saxophones*. París: Editions Henry Lemoine.

- LONDEIX, J.-M. (1961). *Exercices Mécaniques Vol.2 pour tous les saxophones*. París: Editions Henry Lemoine.
- LONDEIX, J.-M. (1962). *Les gammes conjointes et en intervalles*. París: Editions LEMOINE.
- LONDEIX, J.-M. (1965). *Exercices Mécaniques Vol.3 pour tous les saxophones*. París: Editions Henry Lemoine.
- LONDEIX, J.-M. (1986). *Nouveles études Variées*. París: Alphonse LEDUC.
- LONDEIX, J.-M. (1989). *Hello! Mr. Sax ou paramètres du saxophone*. Paris, France: Alphonse Leduc.
- Londeix, J.-M. (1994). *150 ans de musique pour saxophone*. United States: Roncorp Incorporated.
- LONDEIX, J.-M. (1997). *Metodo para estudiar el saxofón* . Paris: Henry Lemoine.
- LONDEIX, J.-M., & Ronkin, B. (. (1994). *150 Years of Music for Saxophone: bibliographical index of music and educational literature for the saxophone: 1844-1994*. Cherry Hill, NJ: Roncorp Publications.
- LÓPEZ, I. Á. (2014). *Las técnicas exténdidas en el clarinete del repertorio Español (1970-1990): estudio analítico comparativo*. Valladolid: UNIVERSIDAD DE VALLADOLID.
- Lumbreras, D. D. (2009). Marcel Mule: su vida y el saxofón. *Revista Viento N.11* , 34-38.
- Maersch, K., Rohde, U., Seiffert, O., Singer, U., (trad.) Bernat, C. P., & Cabero Pueyo, B. (1998). *Atlas de los Instrumentos Musicales*. Madrid: Alianza Editorial.
- MARQUES, K. D. (2014). Abordagem Histórica das Técnicas Estendidas para o Saxofone. *Artigos Científicos,. Revista Musica Hodie, Goiânia. Vol. 14* , 156-164.
- MARTIN, F. (2005). *Ballade pour saxophone alto (ou cor de basset) et orchestre*. Vienna: Universal Edition.
- MARTÍNEZ Serrano, A. (2015). *Dout*. Oaxaca, México.
- MARTÍNEZ Serrano, A. (s.f.). *Los Cantaros para cuarteto de saxofones y percusion*. . Oaxaca, México.
- Mayer-Serra, O. (1947). *Música y Musicos de Latinoamerica A-J*. México, D.F.: Editorial Atlantes, S. A.
- McBride, W. (1982). The early saxophone in patents 1838-1880 compared. *The Galpin Society Journal Vol. 35* , 112-121.
- MICHAT, J.-D., & VENTURI, G. (2010). *Un saxophone contemporain*. Lyon, France: jdmichat.com.
- MIJÁN, M. (1998). *El Saxofón*. Madrid: Real Musical.
- MUCZYNSKI, R. (1972). *Sonata for alto saxophone and piano*. New York: G. SCHIRMER, Inc.
- MULE, M. (1950). *Études Variées*. París: Alphonse LEDUC.

- Murphy, P. (2013). *Extende Techniues for Saxophone*. Arizona, EUA: Arizona State University.
- NODA, R. (1974). *Improvisation 1*. París: Alphonse LEDUC.
- NODA, R. (1975). *Improvisation 2*. París: Alphonse LEDUC.
- NODA, R. (1975). *Mai*. París: Alphonse LEDUC.
- ORTIZ, G. (s.f.). *Estudio Tongolele*. México.
- Patrick, M. (2013). *Extended Techniques for Saxophone An Approach Through Musical Examples*. Arizona, USA: Arizona State University.
- Proscia, M. (2013). Acercamiento al saxofón multifónico. Una perspectiva de estudio. *revista del instituto superior de música 13*, 172-195.
- PROST, N. (1997). *14 Études Extrêmes pour saxophone*. J. M. FUZEAU.
- RAE, J. (s.f.). *Easy Studies in Jazz & Rock SAXOPHONE*. Universal Saxophone Edition.
- Randel, D. M. (2009). *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rincón-Peñalosa, E.-J. (2012). *La síntesis de distintos géneros musicales como elemento innovador en la Fuzzy Bird Sonata*. Bogotá: PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA .
- Rodriguez, C. E. (2014). "...Un instrumento es lo que es su repertorio..." análisis de la reproducción del canon en las prácticas interretativas del saxofón. México : UNAM.
- Rousseau, E. (1978). *Saxophone Higt Tones*. Indiana USA: étoile music, inc.
- Rousseau, E. (1985). Marcel Mule: His Life and the Saxophone (1901-2001). *Saxophone Jornal vol. 10 N. 3*.
- Ruíz, A. P. (2008). *Influencia del Jazz dentro del repertorio clásico mas representativo del siglo XX. tesis para el titulo de Doctor*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- SALVIAN, & IASILLI. (1940). *Exercises in all the Practical Keys for the Saxophone*. New York: Carl Fischer.
- Schmitt, F. (1919). *Légende pour saxophone Alto, ou Alto et Orchestre*. París: A. DURAND & FILS.
- Segell, M., & Pimentel, S. t. (2016). *El cuerno del diablo. La historia del saxofón, de la novedad escandalosa al rey de lo cool*. México: paralelo 21.
- STANLEY, S. (2001). *The new grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan.
- Stockhausen, K. (1983). *IN FREUNDSCHAFT*.
- Taylor, M. J. (2012). *Teaching Extended Techniques on the Saxophone: A Comparison of Methods. A DOCTORAL ESSAY*. Coral Gables, Florida : University of Miami.
- TEAL, L. (1963). *The Art of Saxophone Playing*. Princeton, New Jersey: Summy-Birchard Music.

- Tujano-Romero, D.-A. (2012). *La influencia del Jazz en el concertino da camera para saxofón y once instrumentos de Jaquest Ibert, trabajo de grado para optar al título de maestro en música con énfasis interpretación de saxofón*. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- VILLA_LOBOS, H. (1963). *Fantasia for Bb Soprano (or Bb Tenor) Saxophone and Small Orchestra*. New York: Peer Music Classical.
- Villafruella, M.-A. (2007). *El saxofón en la música docta de América Latina: el rol de los saxofonistas y de las instituciones de enseñanza en la creación musical para el instrumento*. Chile: Universidad de Chile.
- VILLE, P. d. (1908). *Universal Method for the Saxophone*. New York: Carl Fischer.
- VIOLA, J. (1963). *Technique of the Saxophone Vol. 2 Chord Studies*. USA: Berklee Press.
- VIOLA, J. (1965). *Technique of the saxophone Scale Studies*. USA: Berklee Press.
- VIOLA, J. (1971). *Technique of the Saxophone Vol. 3 Rhythm Studies*. USA: Berklee Press.
- VOXMAN, H. (1942). *Selected Studies for Saxophone*. Chicago: Hal Leonard.
- VOXMAN, H., & GOWER, W. (s.f.). *Advanced Method for Saxophone*. Chicago: Rubank.
- YOSHIMATSU, T. (1995). *Fuzzy Bird Sonata pour saxophone alto et piano*. París: GÉRARD BILLAUDOT ÉDITEUR.
- Zumbado-Castro, S. (2014). *La técnica extendida en las obras para saxofón electroacusticas de compositores mexicanos. TESINA para obtener el grado de Maestro en Música (interpretación)*. México: UNAM.