



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

MAMBO NINÓN DE GABRIELA ORTIZ: REDUCCIÓN Y DISCUSIÓN EN TORNO A LA OBRA

TESINA

QUE PRESENTA

DYLAN CASTILLO ABELLO

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN SAXOFÓN

SINODALES

PRESIDENTE Y ASESOR EXAMEN PRÁCTICO: SAMUEL GARCÍA SÁNCHEZ

**SECRETARIA Y ASESORA TRABAJO ESCRITO: BERENICE GUADALUPE CARO
COCOTLE**

VOCAL: ROBERTO BENÍTEZ ALONSO

SUPLENTE: PATRICIA MARTÍNEZ VALENCIA

SUPLENTE: MARCIA MEDRANO SERRANO



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimiento especial:

Dedicado con mucho amor, en memoria de una bellísima mujer, a mi querida madre, quien fue ejemplo de entereza, dedicación y esfuerzo para que pueda llegar a este momento de mi carrera profesional. La cual perdí a causa de la pandemia del Covid-19.

No se encuentra físicamente presente, pero estará en mi corazón por todo el resto de mi vida.

Para ti madre querida, en donde quiera que te encuentres, tu legado siempre llevare conmigo, tus enseñanzas me fortalecerán en medio de las adversidades y tus bendiciones siempre se alcanzaran en cualquier lugar en que me encuentre.

Capítulo 1

Obras para saxofón de compositoras mexicanas: algunas aproximaciones para el repertorio actual1

1.1 Compositoras mexicanas que han creado repertorio para saxofón.....2	
Ananda Macías.....8	
Hilda Paredes Pacho.....10	
Alma Jimena Contreras Cortés.....12	
Erika Vega.....15	
Lucía Miridiel Esnaurrizar Escalante.....16	
Tania Rubio.....17	
Vania Itandehui García Mendoza.....19	
Gabriela Ortiz.....20	
1.2 Altar de Neón.....23	
1.3 Ríos.....28	

Capítulo 2

Ninón Sevilla: más allá de un rostro y el cuerpo, una presencia icónica.....37

2.1 Las primeras apariciones de la figura femenina en el cine mexicano.....38	
2.2 Ninón Sevilla.....43	

Capítulo 3

Análisis de la obra Mambo Ninón.....50

3.1 Datos sobre la obra.....51	
Michael Duke.....51	

David Howie.....	52
Dúo HD.....	53
3.2 Análisis estructural.....	53
Primera sección.....	54
Segunda sección.....	78
Tercera Sección.....	83
Conclusiones.....	98
Bibliografía.....	101
Bibliografía consultada.....	106
Anexos.....	107
Programa de mano.....	108
Notas al programa.....	109

Introducción

La razón por la cual quise realizar este proyecto de titulación es porque el trabajo musical elaborado por compositoras mexicanas, o grupos invisibilizados, es algo que me llama la atención. Al leer acerca de lo oculto que estaba el papel de la mujer como compositora, pude observar y reconocer que durante décadas la fuerza creadora femenina era discriminada y menospreciada. Sin embargo, en la actualidad en la que vivimos, diversos estudios, que tienen como fin el dar a conocer las obras de compositoras mexicanas, van saliendo a la luz y son abundantes; y sé que esta tesina se unirá a todas estas investigaciones. Asimismo, un trabajo focalizado únicamente en compositoras mexicanas, de las cuales ninguna es instrumentista en el área de saxofón, no se había llevado a cabo dentro del gremio de titulados de la UNAM, siendo esta tesina pionera en tocar este tema. Otro motivo fue mi experiencia en la carrera de instrumentista en el saxofón en la Facultad de Música, ya que en mi trayecto universitario no llegué a conocer tantas obras para saxofón compuestas por mujeres, las cuáles, habiendo concluido este trabajo, ahora conozco; esto debido a que la base más fuerte para el aprendizaje del saxofón clásico contemporáneo está en la escuela francesa, y cuando llega el momento de abordar música mexicana, la mayor parte del repertorio visible es creado por compositores; de modo que este trabajo le dará accesibilidad a las siguientes generaciones de conocer y tocar obras compuestas por mujeres mexicanas. De igual forma, he notado que, en festivales de saxofón en México, se tocan muy pocas obras de compositoras, siendo la que más sobresale entre ellas Gabriela Ortiz; sé que esto cambiará a medida que se conozca más el repertorio de compositoras mexicanas, y se llegué a tener un mejor desenvolvimiento técnico para lograr tocar dichas piezas. Espero que este trabajo inspire: a mujeres compositoras a crear más repertorio para saxofón contemporáneo, a saxofonistas interesados a seguir difundiendo música creada por compositoras mexicanas, a otros alumnos que quieran titularse con un tema similar al propuesto en esta tesina, a lectores que quieran conocer música nueva, a mujeres saxofonistas interesadas en componer y aportar más obras al repertorio de saxofón, y sobre todo, a la comunidad LGTBTTIQ+, ya que cada página que se presentará a continuación es una evidencia de que

tenemos la capacidad para concluir trabajos complejos como este, y que de ninguna manera estamos enfermos (etiqueta con la años atrás éramos denominados). .

Este trabajo se realizó cuando la enfermedad del Covid-19 estaba presente en todo el mundo, por lo que para llevar a cabo esta tesina se hizo uso de: libros digitales, tesis de la página TESIUNAM, revistas digitales de JSTOR, del Grove Music Online, de entrevistas digitales, partituras en PDF otorgadas por la compositora Gabriela Ortiz vía e-mail, videos de obras musicales de YouTube, y discos originales. Estando toda la información en Internet, y, a excepción de los libros digitales y partituras, siendo proporcionada por la UNAM. A continuación, se explicará cómo están contruidos los tres capítulos que se encuentran en esta tesina, y que fuentes de investigación aparecen en cada uno de ellos.

Como ya se explicó anteriormente, esta tesina toma como punto central la figura de la mujer mexicana en el área de la composición de repertorio para saxofón, poniendo más hincapié en la compositora Gabriela Ortiz. Por esta razón, en el capítulo uno, se expone la obra y biografía de compositoras como: Alma Sira Contreras, Ananda Macías, Érica Vega, Tania Rubio, Hilda Paredes Pacho, etc., que, al igual que Gabriela Ortiz, han creado obras que integran al saxofón, incluyendo este instrumento en diversas formas, por ejemplo: la música de cámara, como parte de una orquesta, como parte de un cuarteto para saxofones, el saxofón con una pista electrónica de fondo, el saxofón a dúo con el piano, etc. En este mismo capítulo, se hace un pequeño análisis de la obra *Ríos* y *Altar de Neón*, las cuales fueron compuestas por Gabriela Ortiz, y, por medio de la revisión y explicación histórica de estas obras, se pretende dar al lector un acercamiento a las técnicas compositivas y figuras que la compositora toma como inspiración para la creación del repertorio en el que el saxofón está presente.

El capítulo dos, de carácter histórico e informativo, se explica cómo fue el papel de la mujer en el cine mexicano, relatando cuáles fueron las características que incorporó y renovó hasta llegar a la figura de la rumbera Ninón Sevilla. Aparece por esta razón, un análisis de las películas: *Santa*, *La Mujer del Puerto*, y *La Mancha de Sangre*. Cuando se aborda la explicación de la imagen de la

rumbera Ninón Sevilla, se cita su biografía, las personas con las que se relacionó para construir su personaje y alcanzar nuevos proyectos cinematográficos, las culturas con las que se vio más apegada, las características que la distinguen con relación a sus predecesoras, etc., todo con la finalidad de que el lector conozca esta figura icónica y pueda interpretar de manera consiente la obra *Mambo Ninón*, dando así paso a una mejor escucha y entendimiento.

En el capítulo tres se hace uso nuevamente de las biografías; además de explicar y analizar la obra *Mambo Ninón*. En la parte biográfica, se cita el nombre de dos músicos que, además de estrenar esta obra, son a quienes dedicó Gabriela Ortiz, junto con la rumbera Ninón Sevilla, el *Mambo Ninón*, siendo ellos: Michael Duke y David Howie. En cuanto a la parte del análisis musical, se explica a detalle cuales son las figuras y escalas que aparecen en esta obra; se cita que técnicas compositivas son las que se emplean; se señala los motivos rítmicos recurrentes; y también se explica de qué forma puede haber un ensamble óptimo entre el saxofón y el piano.

Capítulo 1

Obras para saxofón de compositoras mexicanas: algunas aproximaciones para el repertorio actual.

1.1 Compositoras mexicanas que han creado repertorio para saxofón

En la historia de la composición para saxofón el número de compositoras es menor que número de compositores. Desde un principio los grandes impulsores del desarrollo del saxofón, tanto compositores como instrumentistas, han sido hombres. Resaltan más personajes como: Adolphe Sax, Marcel Mule, Sigurd Rascher, Guy Lacour, entre otros; que el nombre de Elise Hall, una de las primeras mujeres impulsoras en el repertorio del instrumento (Piña, 2017, págs. 6-11). En la actualidad, la discriminación hacia la mujer como compositora se va desvaneciendo, y con el uso de los medios digitales cada vez es más fácil investigar acerca de su obra (García R. , 2001, págs. 74-80).

La primera contribución de una mujer al repertorio del saxofón académico fue por Elizabeth Boyer Coolindge, mejor conocida como Elise Hall (Noyes, 2007). Elizabeth Boyer Coolindge nació el 15 de abril de 1853, y fue esposa del primer cirujano americano en realizar una apendicectomía exitosa, el Doctor Richard S. Hall (Noyes, 2007, pág. 419). Su acercamiento al saxofón ocurrió debido a que a mediados de 1890 empezó a sufrir problemas auditivos, y tomando el consejo de su esposo, para prevenir una pérdida total de la audición, empezó a tomar clases de saxofón. Tras la muerte de su esposo en 1897, decidió volver a Boston, en donde comenzó a tomar clases de saxofón con el oboísta de la orquesta sinfónica de Boston, Georges Longy; durante esta época organizó y financió el Boston Orchestral Club, en donde empezó a incentivar a jóvenes a estudiar el saxofón y otros instrumentos, con la ayuda de George Longy (Noyes, 2007, pág. 420). Sin embargo, Elise Hall descubrió que había escasos de repertorio para saxofón, y por esta razón empezó a hacer encargos a diversos compositores para producir repertorio para dicho instrumento; fue así como financió el primer encargo, el cual se elaboró a cuenta de Charles Martin Loeffler, quien compuso el *Divertissement espagnol pour Orchestre et saxophone* (Noyes, 2007). Y más adelante, de 1900 a 1920, logró comisionar 22 obras para saxofón y orquesta (Villafruela, 2007 referenciado en Píña, 2017, pág.7). No obstante su gran labor e inversión al repertorio del saxofón, recibió críticas severas por musicólogos como León Vallas, quien afirmó en su libro: *Claude Debussy et son temps*, que el proceso de composición de la obra *Rapsodie pour orchestre et saxophone* había sido para Debussy una tarea desagradable, encargada por

una dama ridícula, y que la obra final no había sido más que un borrador por Roger- Ducasse. (Noyes, 2007, pág. 421). Por otro lado Debussy, en una carta a su primera esposa, en Junio de 1903, se refirió al saxofón como un instrumento ridículo, y describió la pasión de Elise Hall por el instrumento como algo indecente; pero, debido a las deudas que tenía, era un trabajo necesario (Noyes, 2007, pág. 421). El desagrado de Debussy hacia Elise Hall no cambió, pero una vez dentro del proceso de composición de la *Rapsodia para saxofón y orquesta*, al explorar detalladamente la sonoridad del saxofón, el compositor terminó describiendolo este instrumento con el adjetivo “acuatico” (Noyes, 2007, pág. 222). El 8 de Junio de 1903, Debussy, en una carta a André Messager, escribió lo siguiente:

“Unos meses atrás una dama, que no satisfecha con ser americana y además permitirse tener el gusto bizzaro y lujoso por tocar el saxofón, me encargó, por intermedio de George Longy, una pieza para saxofón y orquesta...Había olvidado la especial sonoridad del instrumento, a tal grado que olvide la comisión. Pero la tenacidad de los americanos es proverbial, ya que la dama del saxofón llevo a Paris ocho o diez días atrás, y me está preguntando por el avance de la pieza... Así que me he puesto a trabajar, y aquí estoy, buscando las combinaciones más originales y apropiadas para resaltar este instrumento acuatico. Planeo llamar a toda esta composición: *Rapsodie orientale*. Es el mejor trabajo que estamos haciendo por el momento” (Noyes, 2007, pág. 422).

Como se puede ver en la cita anterior, la determinación de Elise Hall y su amor por el saxofón contribuyeron a aumentar el repertorio de dicho instrumento, haciendo no solamente el trabajo de comisionar, sino de supervisar los avances que, en este caso, Debussy hacía a la obra: *Rapsodia para saxofón y orquesta*. Además, su determinación la motivó a hacer caso omiso a las críticas, logrando presentarse en la Orchestra of the Societé Nationale de Musique en el año 1904, y el 18 de Mayo de ese mismo año el *New York Times* publicó un artículo llamado: “Mm Hall’s Paris Success”, en donde describieron su participación en la orquesta como una ejecución maestra, y su aparición en el evento como la principal atracción (Noyes, 2007, pág. 418).

Hoy en día la contribución al repertorio de saxofón académico no es tan indirecta como en el caso de Elise Hall. En México, compositoras como: Alma Siria Contreras, Ananda Macías, Vania Itandegui, Hilda Paredes Pacho, Lucia Esnaurrizar Escalante, Gabriela Ortiz, Jimena Contreras, Tania Rubio, Liliana Rodríguez Alvarado, Érica Vega, Georgina Derbez Roque y María Jiménez

Cacho, entre otras, han contribuido a la creación de música para saxofón. Miguel Villafruela ha registrado, en su página *Saxofón Latinoamericano*¹, a compositores y compositoras latinoamericanos, con el fin de incentivar a nuevos compositores a crear nuevas obras para saxofón y hacer que los instrumentistas tengan un acercamiento a estas obras (Villafruela, 2002).

Con el fin de facilitar la búsqueda de información acerca de la producción de obras para saxofón de compositoras mexicanas, se ha separado del catálogo de Villafruela y de Omar López únicamente las obras compuestas por mujeres. En la tabla número uno, se encuentra la información de las compositoras mexicanas que están registradas por Villafruela. (Villafruela, 2002) Seguida de la primera tabla número uno, se construyó otra semejante, titulada tabla número dos, con el apoyo de Omar López, quien proporcionó información acerca de las otras obras compuestas por mujeres (López, Entrevista, 2021). Además, para tener mayor conocimiento acerca de las compositoras y sus obras para saxofón, seguida de la presentación de las tablas, en este capítulo, se ha puesto la biografía de ocho de ellas.

Tabla número 1

Alma Sira Contreras (1960-)	Saxofón solo	Clasus Belli	Creada en el año: 1994, con duración de: 3:00 minutos aproximadamente
Ananda Macías (1977-2017)	Saxofón solo	Imágenes para saxofón (Suite)	Creada en el año: 2003, con duración de: 8:14 minutos aproximadamente. La suite se divide en cuatro partes, que son: 1) Vuelo Nocturno, 2) Nubes, 3) Vacío, 4) Crepúsculo.

¹ <http://saxofonlatino.cl/catalogo>

			Dedicada a Omar López.
Ananda Macías (1977- 2017)	Saxofón solo	Crepúsculo	Creada en el año: 2000.
Vania Itandehui (1982-)	Saxofón solo	Breve Soliloquio	Creada en el año: 2006, con duración de: 3:00 minutos aproximadamente Estrenada por el Maestro Roberto Benítez, con quien se trabajó de manera personal para crear esta pieza.
Hilda Paredes Pacho (1957-)	Cuarteto de saxofones (Saxofones: soprano, alto, tenor y barítono)	Espacios Intemporales	Creada en el año: 2017, con duración de: 19:00 minutos aproximadamente. En esta pieza se explora con el espacio, colocando así a los músicos alrededor del público y moviéndolos en diferentes direcciones, esto con el fin de obtener diferentes texturas y colores armónicos. Esta obra fue dedicada al cuarteto de saxofones Sigma Project, el cual se encarga de difundir música contemporánea.
Ananda Macias (1977-2017)	Cuarteto de saxofones (Saxofones: soprano, alto, tenor y barítono)	Suite Número 1	Creada en el año: 2003. Con una duración de: 8:00 minutos aproximadamente. La Suite se divide en cuatro partes, las cuales son: 1) Remolinos, 2) Valle, 3) Coyote, 4) Viento.
Ananda Macias (1977-2017)	Cuarteto de saxofones (Saxofones: soprano, alto, tenor y barítono)	Cóatl	Creada en el año: 2004, con duración de: 8:00 minutos aproximadamente. Dedicada al maestro: Omar López y Anacrúsax.

Lucía Esnaurrizar Escalante (1993-)	Saxofón y piano	Tema y seis variaciones	Creada en el año: 2015, con una duración de: 5:00 minutos aproximadamente. Dedicada a: Dania Ruíz Ramírez.
Gabriela Ortiz (1964-)	Saxofón y percusión	Estudio Tongolele	Creada en el año: 2012, con una duración de: 4:00 minutos aproximadamente. Dedicada al saxofonista Nicolás Prost y el percusionista Raphael Aggery.
Gabriela Ortiz (1964-)	Saxofón y piano	Mambo Ninón (Homenaje a Ninón Sevilla)	Creada en el año: 2015, con una duración de: 10 minutos aproximadamente. Dedicada al dúo HD, conformado por Michael Duke y David Howie.
Jimena Contreras (1986-)	Saxofón and tape (Saxofón tenor, cinta y vídeo)	Lluvia de colores	Creada en el año: 2010, con una duración de: 4:00 minutos aproximadamente. Dedicada a Sofía Zumbado.
Jimena Contreras (1986-)	Saxofón and tape (Saxofón barítono, cinta y vídeo)	Inframundo	Creada en el año: 2012, con una duración de: 8:00 minutos aproximadamente. Dedicado a la saxofonista Sofía Zumbado.
Hilda Paredes Pacho (1957-)	Conjunto mixto: (Flauta, pícolo, saxofón, percusión prehispánica, tabla hindú, guitarra, contrabajo)	Tres piezas in memoriam L. J.	Creada en: 1998.
Tania Rubio (1987-)	Conjunto mixto: (Flauta en do, flauta en sol, saxofón soprano y saxofón tenor)	Savannah la mar (Será para los hombres un monumento a mi cólera misteriosa. C. Baudelaire).	Creada en el año: 2009, con una duración de 3:32 minutos.

Tania Rubio (1987-)	Conjunto mixto: (voz femenina, 2 clarinetes en Bb, cuarteto de saxofones (soprano, alto tenor, barítono)	Asesinato Espejo	Creada en el año: 2012, con una duración de: 8:30 minutos aproximadamente. Dedicada al cuarteto de saxofones "Transax".
Gabriela Ortiz (1964-)	Conjuntos mixtos: (cinco percusionistas, flauta/piccolo, saxofón alto y chelo)	Ríos	Creada en el año: 2012, con una duración de: 18:00 minutos aproximadamente. Dividida en dos movimientos: el primero Papaloapan y, el segundo, Rhone.

Tabla número 2, del catálogo de Omar López			
Liliana Rodríguez Alvarado	Conjunto mixto: Arpa carrillo, Voz, Clarinete, Flauta de pico, Saxofón Barítono, Contra bajo	Canción para arpa carrillo (16 vs) y voz.	Estrenada el 12 de diciembre del 2015, en Los Ángeles, California, por el ensamble Liminar (Omar López, Antonio Rosales, Mónica López Lau, Jorge Amador, Jonathan Méndez, Carmina Escobar, Pedro Salvador), dedicada al ensamble LIMINAR.
Érica Vega (1987-)	Conjunto mixto: (clarinete, saxofón tenor, acordeón, piano, percusión y violín)	Díptico 68 volumen 1	Estrenada en el año 2018 en el Cervantino.

Érica Vega (1987-)	Conjunto mixto: (flauta dulce, saxofón tenor, percusión, violín, viola y chelo)	Díptico 68 volumen 2	Estrenada el 26 de octubre de 2018 en el Cervantino, con la participación de Liminar.
Georgina Derbez Roque (1968-)	Cuarteto de saxofones (Soprano, Alto, tenor y barítono) y bajo	Marinero soy de amor	Dedicada al ensamble Sigma Project.
Georgina Derbez Roque (1968-)	Dúo de saxofón y piano	A su retrato.	Con la colaboración de la pintora Sandra Pani. Dedicada a Lourdes Ambriz y Ana María Tradatti
Tania Rubio (1987-)	Conjunto Mixto	Ludwig en el aire	Estrenada en el año 2021, en el Laboratorio de Creación Musical del 42 Foro de Música Nueva Manuel Enríquez.
María Jiménez Cacho		Gritos de un camaleón	

Ananda Macías (1977-2017):

Ananda Macías nació en 1977, estudió composición en la Facultad de Música con los maestros Leonardo Coral y Gabriela Ortiz; sin embargo, dejó trunca dicha carrera, debido a que tuvo un enfoque más profundo hacía el canto y el repertorio vocal (López, Ananda Macías, 2021). En cuanto a su repertorio para saxofón, existe la siguiente información: La pieza *Imágenes*, antes nombrada *Suite para sax solo*, se divide en cuatro movimientos, que son: “1) Vuelo Nocturno”, “2) Nubes”, “3) Vacío”, “4) Crepúsculo”; esta pieza fue dedicada a Omar López, quien la estrenó en el año 2003, mismo año de su composición, el lugar de su estreno fue en la Facultad de Música,

y dura aproximadamente ocho minutos con cuarenta segundos (Villafruela, 2002). Además, compuso en el año 2003 la *Suite número 1* para cuarteto de saxofones, dedicada al ensamble de saxofones Anacrúsax; dicha pieza consta de cuatro movimientos, los cuales son: “1) Remolinos”, “2) Valle”, “3) Coyote”, “4) Viento”; desafortunadamente, el cuarteto la tocó una sola vez, esto debido a que la compositora y el ensamble de saxofones Anacrúsax no quedaron satisfechos con el trabajo (López, Ananda Macías, 2021). Dos de sus obras para saxofón se tomaron en cuenta para concursos en el año 2017, las cuales fueron: *Crepúsculo* y *Cóatl*. La obra *Crepúsculo*, fue su primera composición para saxofón, creada en el año 2000, siendo elegida como obra obligatoria para la primera etapa del concurso nacional clásico de saxofón, en el XVI Encuentro Universitario Internacional de Saxofón en México en el año 2017; se debe considerar que esta obra se puede tocar con cualquier saxofón, ya sea: alto, tenor soprano o barítono, y tiene una duración de dos minutos con veinticinco segundos (Facultad de Música UNAM, 2017). La segunda pieza es *Cóatl*, descrita, por Omar López, como una de las piezas más maduras de la compositora, y se puede encontrar en el disco: “I Cuartetos mexicanos de saxofón”, del ensamble Anacrúsax (López, Ananda Macías, 2021). La descripción que Omar López y Ananda Macías dan acerca de la obra, en dicho disco, es la siguiente:

“Cóatl: Concebida en un lenguaje minimalista, “Cóatl” nos sumerge en el enigmático mundo de la serpiente milenaria y su asimilación contemporánea. Docenas de frases semicirculares dan cuerpo a una forma tripartita sin principio ni fin, a modo de una serpiente que se muerde la cola, imagen bastante común en la cultura prehispánica de nuestro país. Se trata de un paisaje onírico creado con base en la observación de la escultura homónima de Helen Escobedo, ubicada en el Centro Cultural Universitario de la UNAM, en la ciudad de México. “Cóatl” ganó el concurso “Narraciones musicales” convocado por el artista plástico Sebastián y la Universidad Nacional Autónoma de México. Esta obra es tanto el resultado de un experimento sobre las formas musicales cerradas, como un atrevido e introspectivo discurso basado en la contemplación de una obra plástica elegida al azar”. (López & Macías, *Cóatl*, 2007)

Cóatl se incluyó en el concurso nacional de cuartetos de saxofón realizado en Puebla, como obra requerida para la primera fase (Pavel Morua, 2018). Respecto al disco: “I Cuartetos mexicanos de saxofón”, este fue pensado como uno de los que formaría parte de la colección

llamada: “Saxofón Contemporáneo de México”, en el cual Omar López buscaba expandir el repertorio de obras inéditas para saxofón contemporáneo de compositores y compositoras mexicanos; llevando a cabo encargos, estrenos, ediciones y la grabaciones de música contemporánea mexicana para saxofón, todo esto con ayuda del ensamble Anacrúsax y sus colaboradores (Calleja, y otros, I Cuartetos mexicanos de saxofón, 2007). Los compositores que contribuyeron al primer volumen de este disco fueron: Jorge Calleja, Ananda Macías, Juan Antonio Rosado, Enrico Chapela, Oscar Cárdenas, Ernesto Anaya, Jorge Dájer, Guillermo Acevedo, y, la única compositora, Ananda Macías (Calleja, y otros, I Cuartetos mexicanos de saxofón, 2007). Desafortunadamente, Ananda Macías falleció en el año 2017, dejando únicamente estas 4 obras referenciadas, en las cuales el saxofón está incluido (López, Ananda Macías, 2021).

Hilda Paredes Pacho (1957-):

Hilda Paredes Pacho nació en el estado de Puebla, dentro del municipio de Tehuacán, en el año 1957 (Paredes, Biografía, 2021). Los instrumentos que primeramente le llamaron la atención fueron: el piano y la flauta (Paredes, Biografía, 2021). Su acercamiento académico, en el área de la composición, la llevó en el Conservatorio de la Ciudad de México, con Mario Lavista; y empezó a mostrar interés en dicha área (Villafruela, 2002). Participó en clases magistrales en la Escuela de Verano de Dartington, Inglaterra, estudiando con Peter Maxwell Davies, Harrison Birtwistle y Richard Rodney Bennett. Posteriormente, en Italia, recibió clases con Franco Donatoni (Paredes, Biography Hilda Paredes, 2021). A la edad de 21 años se mudó a Londres, donde lleva más de 35 años radicando. En Londres se desempeñó como flautista y compositora; graduándose en la School of Music and Drama. Seguido de su Maestría en la Universidad de La Ciudad de Londres, terminó sus estudios con un Doctorado en Filosofía (Paredes, Biography Hilda Paredes, 2021). Debido a su interés en las letras, muchas de sus composiciones cuentan con la colaboración de poetas y artistas mexicanos. Asimismo, Hilda Paredes, ha sido maestra en University of Buffalo; también ha dado clases magistrales en: Mills College, Dartmouth Collage en los Estados Unidos,

Escola Superior de Música de Catalunya en Barcelona, España, en la Facultad de Música de la UNAM, y en Manchester University en Reino Unido (Paredes, Biography Hilda Paredes, 2021).

En cuanto a la música de la compositora Hilda Paredes Pacho, una de sus piezas más aclamada es la ópera *Harriet, scenes in the life of Harriet Tubman*; estrenada en el Muziekgebouw de Ámsterdam, Holanda, siendo declarada la mejor obra de música clásica del 2018 por el crítico Joep Stapel, y en el 2019 obteniendo el premio Ivors Composer Award (Pacho, 2021). Su música ha sido interpretada en festivales como: Huddersfield and the Edinburgh Festival en Reino Unido, el festival Eclat en Alemania, Festival D´automne en Paris, Biennale di Venezia en Italia, Wien Modernin en Austria, Warsaw Autumn en Polonia, Ultima en Oslo, Melbourne Festival en Austria, en el festival Composer Portait Series at Miller Theatre en Nueva York, etc. (Paredes, Biography Hilda Paredes, 2021).

Hilda Paredes Pacho, incluyó al saxofón en dos de sus composiciones, nombradas: *Espacios Intemporales* y *Tres piezas en memoriam L.J.* La primera obra, *Espacios Intemporales*, fue escrita en el año 2017, y cuenta con una duración aproximada de 19 minutos. Dicha pieza fue un encargo del cuarteto de saxofones español, enfocados en la música contemporánea, llamado Sigma Projet; y se logró con el apoyo de la fundación Ernst Von Siesmens Foundation (Paredes, Espacios intemporales, 2021). Se estrenó el 20 de octubre del año 2017, en la Iglesia de la Universidad en Santiago de Compostela en Galicia, España, como parte de la serie CDMC; la agrupación encargada de estrenar la obra fue el ensamble de saxofones Sigma Project (Paredes, Espacios intemporales, 2021). De su obra, la compositora mexicana dice lo siguiente: “En espacios Intemporales exploro la espacialización mediante la colocación de los intérpretes alrededor del público y moviéndolos gradualmente a medida que la música se desarrolla en diferentes texturas y colores armónicos” (Paredes, Espacios intemporales, 2021). Agregado a lo anterior, esta pieza utiliza los siguientes recursos contemporáneos: Slap tonge (el golpe de la lengua en la caña), inflexiones microtonales y armonías multifónicas. La segunda pieza, *Tres*

piezas en memoriam L.J., fue encargada y grabada por La banda Elástica, fundada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), en 1997 (Paredes, *Tres piezas in Memoriam L.J.*, 2021). Esta pieza se compuso en el año 1998 como un tributo al escultor británico Laurie Josephs, quien falleció ese mismo año. Se estrenó en el año 2003, como parte de la serie Filarmónica de Los Ángeles, con la participación de los músicos de CalArts New Century con David Rosenboom como director (Paredes, *Tres piezas in Memoriam L.J.*, 2021). Acerca de la pieza Hilda Paredes cita:

“Las piezas describen el viaje a un ritual en el que la primera pieza se convierte en una meditación en torno a una celda melódica cantada por la flauta, un instrumento muy querido por Laurie, y sobre una grabación digital con la nota Fa, sostenido por los saxofones a lo largo de esta introducción. Le sigue la segunda pieza, construida a partir de una serie de intervenciones a partir de una paleta única de instrumentos ofrecida por La Banda Elástica, un grupo que combina instrumentos occidentales con una amplia gama de instrumentos de percusión mexicanos, así como la Tabla india, el instrumento que aparece en la tercera y última pieza. Esta pieza retrata una celebración de la vida y de esta manera llega a su fin el homenaje a quien amó la vida y la música de todos los rincones del mundo” (Paredes, *Tres piezas in Memoriam L.J.*, 2021).

Como se puede ver en la cita anterior, *Tres piezas en memoriam L.J* no es una obra en la que resalten mucho las voces del saxofón, ya que se le da más prioridad a la flauta, la cual era el instrumento preferido del escultor Laurie Josephs. En la página de la compositora se puede escuchar el audio de esta pieza (Paredes, *Tres piezas in Memoriam L.J.*, 2021). Los recursos requeridos para el saxofón son: un buen uso de las dinámicas, ya que la mayor parte de la obra la voz de los saxofones se queda en una sola nota prolongada, variando las dinámicas entre forte y piano en favor de la flauta; después de terminar la flauta su discurso musical, se dejan oír más las voces del saxofón en un juego microtonal, así que los instrumentistas tendrán que estar familiarizados con este recurso.

Alma Jimena Contreras Cortés (1986-)

Alma Jimena Contreras Cortés nació en el año 1986 y comenzó sus estudios musicales a los 8 años de edad, tomando clases de piano y solfeo (Contreras, 2014). En el año 2003 entró a la hoy

llamada Facultad de Música, y, durante su estancia en dicha escuela, tomó clases con: Hugo Rosales, Leonardo Coral, Luis Pastor y Lucía Álvarez (Contreras, 2014). Cabe resaltar que sus dos piezas para saxofón cuentan con un estilo visual y sonoro muy interesante, usando medios electrónicos para combinar el sonido del saxofón. Este buen resultado se debe a que Alma Jimena Contreras realizó un diplomado en técnicas de grabación y música para medios audiovisuales (Contreras, 2014).

Otros logros que ha conseguido, es su participación, en el año 2011, en el proyecto “2011 NYU/ASCAP Film Scoring Workshop” bajo la cátedra de los profesores: Sean Callery (24, Bones), Mark Snow (The X Files), Ira Newborn (Arma Mortal 4), Mike Patterson (Animaniacs) y Ron Sadoff (director de la carrera de música para cine en NYU); todos ellos pertenecientes a la Universidad de Nueva York. Asimismo, en el año 2013, participó en el 4º Laboratorio de Música para Cine, organizado por la productora de Guillermo del Toro y Bertha Navarro, bajo la cátedra de Eduardo Gamboa, Antonio Pinto, Gus Reyes, Andrés Sánchez, Leo Heiblum, Joaquim Pedro Moreira y Leoncio Lara "Bon", en la Ciudad de México (Contreras, 2014).

Sus composiciones han sido estrenadas en diferentes festivales de música nacionales e internacionales, así como transmitidas en Radio UNAM (96.1 FM), Opus 94 (94.5 FM) y Radio Educación (1060 AM) (Contreras, 2014). En el campo del cine y la televisión, ha hecho música original para cortometrajes, medimetrajes, largometrajes, documentales y spots en colaboración con el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC, UNAM), el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y la Dirección General de Televisión Universitaria (TEVEUNAM). También ha trabajado con productoras y directores independientes como Licano's Films, Cámara Carnal Films, Darkuss Films, entre otros (Contreras, 2014).

Alma Jimena Contreras ha compuesto tres piezas para saxofón, como contribución al trabajo de Sofía Zumbado en su tesina llamada: “La técnica extendida en las obras para saxofón electroacústicas de compositores mexicanos” (Zumbado, 2014). Dicha tesina cuenta con ejemplificaciones de las técnicas extendidas en el saxofón que han utilizado compositores mexicanos, enfocándose más en el tema de la electroacústica y su nexo con el saxofón; se citan dentro de este trabajo diversas obras de compositores como: Jorge Calleja, Hugo Rosales, Miguel

Ángel Gorostieta, Rodrigo Sigal, Alejandro Morales, Sergio Luque, Raúl Nova, Alejandro Preisser Montaña, y, la única compositora incluida en este proyecto, Alma Jimena Contreras; también, en el último capítulo de este tesina, Sofía Zumbado analiza la obra *Inframundo*, que, gracias a los aportes que Sofía Zumbado dio acerca de la sonoridad del saxofón, y las técnicas compositivas de Alma Jimena Contreras, se logró (Zumbado, 2014).

Lluvia de Colores y *Arcoíris de Lunetas*, son las primeras piezas para saxofón que Alma Jimena Contreras compuso, en el año 2010 (Zumbado, 2014). La pieza, *Lluvia de colores*, está pensada para alumnos de nivel propedéutico, fue compuesta para saxofón tenor, cinta y vídeo, y dura aproximadamente tres minutos con cuarenta y cinco segundos; dicha obra, fue estrenada en la sala de ensayos de la Facultad de Música de la UNAM, en diciembre del 2010, con la participación de Sofía Zumbado (Zumbado, 2014). En esta obra convergen: el sonido del saxofón tenor, el movimiento visual de la imagen que se transmite por el proyector, la cinta grabada y los sonidos electroacústicos (ajimcc, 2010). En cuanto a la estructura formal de la obra, esta se divide de la siguiente forma: A – B – A – A' - B' - AB (Villafruela, 2002). Las técnicas extendidas que debe dominar el intérprete son: frulattos, growlings, glissandos, slap tongue y multifónicos (Zumbado, 2014). En el caso del video que acompaña la obra, este muestra imágenes de agua en varias formas: lluvia, gotas, olas y nubes; siempre haciendo uso de cambios de colores (Villafruela, 2002). Además, se compuso con la ayuda de Hugo Rosales y bajo la supervisión de Roberto Benítez (Villafruela, 2002). Acerca de la obra *Lluvia de Colores*, la compositora señala lo siguiente:

“Para saxofón tenor, cinta y vídeo. Obra que muestra las posibilidades de la desconstrucción creando un contrapunto dialéctico entre la línea del saxofón y su complemento virtual: la cinta. Sumándose una tercera línea se encuentra el contrapunto propio de la imagen. Así, convergen acústica, electroacústica y movimiento visual en un todo, que es una reflexión sobre el contrapunto de la misma existencia” (Zumbado, 2014, pág. 66).

En el mismo año del 2010, Alma Jimena Contreras compuso la obra *Arcoíris de Lunetas*, obra que, a diferencia de *Lluvia de Colores* e *Inframundo*, no cuenta con técnicas extendidas. La obra fue escrita para niños con capacidades musicales del Ciclo de Iniciación Musical de la Facultad de Música (CIM), y su instrumentación es de un saxofón alto y cinta; en cuanto a su duración, es de aproximadamente un minuto con veinte segundos (Zumbado, 2014).

La obra *Inframundo* fue compuesta en el año 2012, y, además de ser un encargo por Sofía Zumbado como las anteriores composiciones, en esta obra la saxofonista contribuyó muy de la mano con la compositora (Zumbado, 2014). Se buscó, en esta pieza, representar la tierra de los muertos según la mitología griega, y en especial retratar la historia de Hades, dios del inframundo (Zumbado, 2014). La instrumentación que es requerida para la ejecución de esta pieza es de: saxofón barítono, cinta y vídeo, el cual produjo el cineasta León Landázuri, quien se unió al proyecto para la creación de esta pieza (Villafruela, 2002). Acerca de la obra *Inframundo*, Sofía Zumbado cita lo siguiente:

“La composición muestra variaciones de los temas principales. Éstas consisten en la fragmentación de los mismos, de las cuales surgen nuevos motivos basados en variaciones rítmicas y el orden de sus intervalos...La pieza es bastante agresiva y sombría. La mayor parte de las atmosferas se logran gracias a los colores resultantes de los registros graves del saxofón barítono, el uso de técnicas extendidas y la introducción de la parte electrónica que incluye sonidos ambientales, guitarra eléctrica y percusiones” (Zumbado, 2014, pág. 81).

Como se puede ver en la cita anterior, el dominio de técnicas extendidas en el saxofón es un requerimiento para abordar esta obra. Recursos como: vibrato intenso, vibrato suave, growling, dominio de los matices extremos en el registro grave y agudo, bisbigliando, soufflé, slap (abierto y pizzicato), frullato, glissando y multifónicos, vienen marcados en la partitura. El saxofonista por lo tanto deberá contar con un conocimiento de todo este lenguaje para abordar la pieza *Inframundo*.

Erika Vega (1987-)

Erika Vega nació en la ciudad de México en el año 1987, sus primeros maestros de composición fueron Mario Lavista y Gonzalo Macías (Vega, 2013). Además de ser compositora, Erika Vega estudió violín con Aarón Bitrán, Mikhail Tolpygo, Kati Sebestyén y Frasin Vlad. En el año 2012, con la ayuda de una beca del gobierno mexicano, viajó a Europa para estudiar composición en el Real Conservatorio de Música de Bruselas con Peter Swinnen (Vega, 2013). Después de culminar su máster, Erika Vega decidió estudiar el Advanced Master Program in Contemporary Music,

impartido por el ensamble ICTUS (Vega, 2013). Asimismo, ha tomado clases con compositores como: Murail, Ferneyhough, Fuentes Czernowin, Lindberg, Reynolds y Aperghis. Algunos de los premios que ha recibido son: The Eight international Jurgenson Competition en el Conservatorio Tchaikovsky en Moscú, el premio Call for Score por el Odyssea ensamble en Bélgica, el premio Bludner Tage zeitgemäßer Musik en Australia, etc (Vega, 2013). También fue acreedora de la beca por parte de Danish Arts Foundation, en donde pudo hacer una residencia de composición con Frederik Munk Larsen, en Dinamarca (Vega, 2013). Actualmente la compositora estudia un PhD en la Universidad de Oxford, Inglaterra, con la ayuda de la beca Clarendon fund (Vega, 2013).

Respecto a su porte al repertorio para saxofón, Erika Vega ha compuesto dos obras, las cuales son: Díptico 68 volumen 1, y Díptico 68 volumen 2. Ambas obras fueron creadas en el año 2018; sin embargo, la obra Díptico 68 volumen 2 se estrenó, formando parte del Festival Internacional Cervantino, en México, siendo comisionada por el FIC y el centro mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS), a través del programa Prácticas de Vuelo (Festival Internacional Cervantino, 2018). El ensamble Liminar fue el encargado de estrenar Díptico 68 volumen 2, la cual requirió flauta de pico, saxofón tenor, percusión, violín, viola y chelo (Festival Internacional Cervantino, 2018).

Lucía Miridiel Esnaurrizar Escalante (1993-)

Lucía Esnaurrizar Escalante nació el 26 de abril de 1993, en la Ciudad de México, estudió filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y composición en la Facultad de Música; también, en la actualidad, se desarrolla como ilustradora autodidacta (Esnaurrizar, 2021). En cuanto a la pieza, *Tema y seis variaciones*, esta fue compuesta en el año 2015 y fue dedicada a la saxofonista Dania Ruíz Martínez² (Esnaurrizar, 2021).

² Esta pieza no cuenta con ninguna nota al programa, se obtuvo información de ella al entrevistar, vía mensaje, a la compositora.

Tania Rubio (1987-)

Tania Rubio nació en México en el año 1987, cuenta con reconocimientos como: Compositora en Residencia, en el año 2019, por el archivo de Mujeres y Música (Archiv Fraud und Musik) en colaboración con la Universidad de Música y Artes (HFDMK) en Frankfurt Alemania; y fue becaria del programa Arte, Ciencia y Tecnología del FONCA-UNAM con el proyecto “Biomáquinas-Animales del Viento”; etc. (Rubio, Acerca de Tania Rubio, 2021). Finalizó la carrera de composición en la UNAM, en el año 2014. En la Universidad Nacional Tres de Febrero, en Buenos Aires, Argentina, culminó su maestría en creación musical, nuevas tecnologías y artes tradicionales; además, en la Universidad de las Artes, en Buenos Aires Argentina, hizo una especialización en teatro de objetos, interactividad y nuevos medios, con el apoyo del programa de estudios en el extranjero 2015-2017 del FONCA-CONACYT (Rubio, Acerca de Tania Rubio, 2021). Algunos de sus maestros de composición han sido: Julio Estrada, Manuel Rocha Iturbide, Ignacio Baca Lobera, Antonio Russek, Heiner Goebbels, Pauline Oliveros, Ashley Fure, Mark André, Michael Maierhof, David Rosenboom, Juan Ortiz de Zarate, Juan Carlos Tolosa, entre otros. Es Fundadora del Proyecto: Revueltas Sonoras, dedicado a la difusión de proyectos en torno a la creación sonora emergente en Latinoamérica, buscando el intercambio creativo entre artistas a nivel global (Rubio, Acerca de Tania Rubio, 2021).

Tania Rubio, es una de las compositoras mexicanas que se ha interesado en crear repertorio para saxofón contemporáneo, contando con la amistad y participación del ensamble LIMINAR (López, Tania Rubio, 2021). Acerca de las composiciones que incluyen saxofón, se podrían citar tres: *Ludwig en el aire*, *Asesinato Espejo*, y *Savannah la mar* (Será para los hombres un monumento a mi cólera misteriosa. C. Baudelaire). La primera pieza mencionada, *Ludwig en el aire*, fue estrenada virtualmente el 28 de marzo del 2021, en el 42 Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez” (FIMNME); esta obra se llevó a cabo gracias a la Secretaría de Cultura, a través del Instituto Nacional de Música y Ópera (CNMO), el cual privilegió a los creadores e intérpretes que han ayudado a la creación y difusión de música nueva, aún en tiempos de COVID-19, convirtiendo el 42 FIMNME en un Laboratorio Virtual de Creación Musical (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2021). *Ludwig en el aire*, es un homenaje a Ludwig

van Beethoven, quien utilizó el canto de las aves como fuente de inspiración para la elaboración de motivos y frases musicales en algunas de sus obras (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2021). Acerca de su composición, Tania Rubio cita:

“Mi obra presenta la escucha del ser humano como un animal más entre los miles de especies que habitamos el planeta. Mi intención es encontrar en la música un espacio aural donde podemos encontrarnos y dialogar con seres de otras épocas, otras lenguas y otras taxonomías” (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2021).

Ludwig en el aire, contó con la participación del ensamble LIMINAR; la instrumentación con la que se llevó a cabo su estreno fue de: Flauta de pico (Mónica López), pico (Erika Flores), clarinete (Rodrigo Garibay), saxofón soprano (Omar López), percusión (Diego Espinosa), violín (Diego Velazco), viola (Alexander Bruck), violonchelo (Natalia Pérez Turner), contrabajo (Alejandro Martínez), dirección (Ludwig Carrasco), electrónica, grabación y mezcla (Carlos Iturralde), composición y edición (Tania Rubio) (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2021).

Por otro lado, la obra *Asesinato Espejo* está dedicada al ensamble de saxofones Transax, y cuenta con la siguiente distribución: voz soprano, dos clarinetes en sib, saxofón alto, saxofón soprano, saxofón barítono y saxofón tenor (Rubio, *Asesinato Espejo*, 2021). Aunque la obra fue dedicada al ensamble Transax, en el año 2012 el ensamble Anacrúsax fue quien estrenó dicha obra, en la sala Carlos Chávez del Centro Cultural Universitario de la UNAM, con la participación de: Teresa Navarro (voz femenina), Jahaziel Becerril y Manuel Hernández (Clarinetes Bb), y el cuarteto de saxofones Anacrúsax (Villafruela, 2002). Acerca del concepto de la obra, esta se divide en dos seriales, uno material y otro inasible, en los que la compositora trata de plasmar con música el enigma del asesinato diario, en las grandes urbes, donde el sonido del claxon en el tráfico, los gritos y ruidos que diariamente se escuchan, son una especie de muerte lenta a la que nos vemos sometidos (Rubio, *Asesinato Espejo*, 2021). Acerca de la obra Tania Rubio cita lo siguiente:

“Esta obra consiste en la representación de un asesinato en escena, en el cual se retoman los poemas: “Asesinato 8:30”, “Asesinato escénico”, “Serial”, “Asesinato Espejo”, del poeta mexicano Homenic Fuentes; con los cuales se crea una versión del asesinato de la compositora, en donde se reflejar la metamorfosis de lo mundano a lo espiritual; del ruido, la imagen y lo tangible, hacia el vapor de la emancipación, los aromas, el fuego fatuo, el copal, el incienso y las cenizas del final de una transición” (Rubio, Asesinato Espejo, 2021).

Como se puede ver en la cita textual anterior, la obra, *Asesinato espejo*, tiene una carga poética acerca de lo que es el concepto de la muerte. En el blog de Homenic Fuentes, se puede encontrar diversos poemas que tocan el concepto del asesinato, los cuales ha denominado en su conjunto: Serial (poesía de asesinatos) (Fuentes, 2012). En total, los poemas de Homenic Fuentes que forman parte del “Serial (poesía de asesinatos)”, son los siguientes: asesinato primero, asesinato anónimo, asesinato epistolar, asesinato edípico, asesinato espejo, asesinato escénico, asesinato sobre las aguas, asesinato mayor, asesinato en sábado (Fuentes, 2012).

Acerca de la obra *Savannah la mar* (Será para los hombres un monumento a mi cólera misteriosa. C. Baudelaire), se estrenó en el año 2009, en la sala Xochipilli en la Facultad de Música (FAM). Contó con la participación de los flautistas: Isidro Ruíz y Omar Castro, y los saxofonistas Samuel García y Omar López (Villafruela, 2002). Cabe citar que esta obra está inspirada en el poeta parisino Charles Baudelaire, y en su obra: *Les Paradis Artificiels*, la cual hace alusión a los estados que alcanza el hombre al estar en contacto con algunas sustancias (Baudelaire, 2019). El poema sobre el que se basa la obra habla sobre la furia de Dios, la cual se ve reflejada en la naturaleza tosca del mar y su capacidad para derribar monumentos, destruir ciudades, y acabar con la vida humana (Baudelaire, 2019).

Vania Itandehui García Mendoza (1982-)

Vania Itandehui García Mendoza, es una egresada de la Facultad de Música de la UNAM. Durante su carrera musical, tomó clases con: Salvador Rodríguez, Néstor Castañeda y León, Julio Estrada, Horacio Uribe Duarte, Ulises Ramírez, Gabriela Ortiz, Luis Pastor y Lucía Álvarez (Villafruela,

2002). Mientras cursaba la licenciatura en la UNAM, fue becaria de la Mesa Redonda Panamericana de la Ciudad de México, para la cual elaboró varios artículos con temas referentes a la música (Villafruela, 2002). Asimismo, ha participado en cursos y seminarios con músicos internacionales, como: Magnus Andersson (Suecia), Ellen Aagaard (Noruega), Stefano Scodanibbio (Italia), Eric Crhristensen (Suecia), Robert Schwendeman (alemán residente en México), y Roberto de Elías. En cuanto a los músicos que se han encargado de difundir su obra, destacan los nombres de: David Sanguinez, Isidro Ruiz, Roberto Benítez, Horacio Huertas Valladares, Quinteto de la ENM, Iván Martínez, Javier Vinasco (Villafruela, 2002). Acerca de las características e inspiración en su música, ella cita lo siguiente:

“En mi trayectoria como compositora he mantenido un fuerte interés en ritmos a contratiempo y compases compuestos relacionados con la danza; tal es el caso de *“Búsqueda”* para tres sets de percusión, y *“Duelo”* para tacones y cajón peruano. En la exploración de técnicas extendidas puedo destacar *“Dúo para flautas No. 1”* (2015) y *“Breve Soliloquio”* (2006). En *“Pieza No. 1 para Clarinete solo”* (Grabada en 2012 por Javier Vinasco / Cero Records), podrán escuchar giros melódicos con cierta influencia oriental. En cuanto a mi exploración vocal con técnicas del Bell canto y belt voice, he escrito *“Lo útil e inútil entre seres humanos”* para piano y dos sopranos (2008 / con poesía de Mario Benedetti)” (Villafruela, 2002).

Vania Itandehui solo cuenta con una composición en la cual se incluye el saxofón, esta es: *“Breve Soliloquio”*, la cual se presentó como parte del repertorio del Concurso Nacional para Estudiantes de Saxofón Clásico “Marcel Mule” dentro del “Encuentro Universitario Internacional de Saxofón México”. Fue estrenada por Roberto Benítez en la Sala Huehucóyotl de la Facultad de Música, en el año 2006, mismo año en el que se compuso, y cuenta con dos movimientos; tiene además una duración aproximada de tres minutos (Villafruela, 2002). Esta obra se trabajó junto con el intérprete, Roberto Benítez, desde un inicio, explorando registros, técnicas extendidas, escritura e ideas creativas (Villafruela, 2002).

Gabriela Ortiz (1964-)

Gabriela Ortiz Torres es una compositora mexicana que cuenta con diversas influencias musicales, como: la música académica, el folklore, el jazz, las tendencias vanguardistas (música

contemporánea) y música vernácula (UNAM Posgrado en Música, 2009). Nació el 20 de diciembre de 1964 en la Ciudad de México, y su primer acercamiento con la composición fue en la escuela Manuel Bartolomé Cossío (Secretaría de Cultura de México, 2018). Inició su carrera musical en el Conservatorio Nacional de Música con Mario Lavista; también estudió en la ahora Facultad de Música bajo la dirección de Federico Ibarra. Posteriormente, en 1990, fue acreedora de una beca dada por el Consejo Británico para estudiar en Londres, Inglaterra, bajo la tutela de Robert Saxton en The Guildhall School of Music and Drama. En 1992, la Universidad Nacional Autónoma de México becó a la compositora para completar sus estudios de doctorado en música electroacústica con Simon Emmerson en la City University de Londres (UNAM Posgrado en Música, 2009). Ha sido nominada al Grammy Latino dos veces consecutivas, y al Premio Nacional de Artes y Literatura en 2016, y es, además, miembro de la Academia de Artes y Letras. Adicionalmente, ha recibido responsabilidades en diversos festivales y colaborado con las siguientes instituciones: Orquesta Filarmónica de los Ángeles, BB Scottish Symphony Orchestra, Malmo Symphony Orchestra, South West Chamber Music, The Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Orquesta Simón Bolívar, Kronos Quartet, Amadina Percussion Quartet, Percussion Claviers de Lyon, Cuarteto Latinoamericano, Kroumata, Ónix, San Francisco Contemporary Music Players (Ortiz G. , Biografía, 2021).

Ha colaborado con diversos solistas y directores, entre los cuales se encuentran: Dawn Upshaw, Gustavo Dudamel, Alejandro Escuer, Sarah Leonard, Esa-Pekka Salonen, Carlos Miguel Prieto, Zoltan Kocsis, Pierre Amoyal, Gisèle Ben Dor, Elimina Chan entre muchos otros (Ortiz G. , 2021). A lo largo de su amplia trayectoria ha sido acreedora de diversos premios, tales como: John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship (2004), primer lugar en el concurso Nacional “Silvestre Revueltas” Música Nueva Fin de Milenio (2000) , primer Lugar en el concurso de composición “Alicia Urreta” (1988), entrega de la Medalla Mozart reconocimiento que otorga la Embajada de Austria junto con la Fundación Cultural Domecq (1997), reconocimiento de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música (1998), la beca de estímulo a Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en México, apoyos de la Ford Foundation, Inroads a Program of Arts International, The Multi-Artes Production Fund of the Rockefeller Foundation

(1997) y US- México Fund for Culture (2000-2002). Su trabajo ha sido difundido en transmisiones de radio de diversos países, así como grabaciones en CD, DVD y publicaciones (Ortiz G. , Biografía, 2021). Su ópera, *Únicamente la Verdad: La Verdadera Historia de Camelia la Tejana*, fue seleccionada por el Festival de México y la Compañía Nacional de Opera para inaugurar el Festival de México en el año 2010. Obteniendo dicha producción el premio de Las Lunas del Auditorio al mejor espectáculo de música clásica (Ortiz G. , Biografía, 2021).

En 2013, la ópera, *Únicamente la Verdad: La Verdadera Historia de Camelia la Tejana*, fue presentada por Long Beach Opera, en Los Ángeles California, con excelentes críticas del *LA Times* y *Opera News*. En 2014 esta ópera obtuvo la nominación al Grammy Latino como mejor obra de música clásica contemporánea. Además, su obra *Elegía*, de su disco “Aroma Foliado” con Southwest Chamber Music, consiguió una nominación como mejor obra de música clásica dentro de Los Grammys Latinos de 2013 (Ortiz G. , Biografía, 2021). En el año 2017 recibió su segundo encargo para escribir *Téenek-Invenciones de Territorio* para la Filarmónica de Los Ángeles, con la participación del director musical Gustavo Dudamel. Actualmente Gabriela Ortiz es profesora de tiempo completo en la Facultad de Música de la UNAM, y su música es publicada por: Ediciones Mexicanas de Música, Arla Music, y Schott Music (Ortiz G. , Biografía, 2021).

La compositora Gabriela Ortiz cuenta con las siguientes obras para saxofón; sin embargo, la obra *Alien Toy* por el momento no está disponible (Ortiz G. , Obras Gabriela Ortiz, 2021). No obstante, las obras que la compositora ha compuesto, en las cuales el saxofón está presente, son las siguientes:

1.-1 *Estudio Tongolele*, para saxofón solo (alto tenor) y maracas.

2.-2 *Mambo Ninón* (el cual cuenta con un pasaje extraído del *Estudio Tongolele*) para saxofón y piano.

1.-3 *Alien Toy*, para tres saxofones, guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería (No disponible por ahora)

1.-4 *Ríos*, para saxofón alto, cello y cinco percusionistas.

1.-5 *Altar de Neón*, el cual es un ensamble de percusión donde entre los alientos está incluido el saxofón. (Piña, 2017).

1.2 Altar de Neón

La obra *Altar de Neón*, compuesta en el año 1995 por Gabriela Ortiz, forma parte del disco “Rítmicas” del ensamble de percusión Tambuco (Discogs, 2012). En dicho disco el ensamble cuenta con la participación de compositores como: Amadeo Roldán, con las obras *Ritmica 5* y *Ritmica 6*, compuestas en el año 1930; Eugenio Toussaint, con la obra *La Chunga De La Jungla*, compuesta en el año 1996; Santiago Ojeda, con la obra *Zappaloapan*, compuesta en 1994; Minoru Miki, con la obra *Marimba Espiritual*, compuesta en el año 1984; Graham Fitkin, con la obra *Hook*, compuesta en el año 1992; y Gabriela Ortiz, con la obra *Altar de Neón*, compuesta en 1995 (Discogs, 2012). Cabe citar que el disco “Rítmicas” fue reconocido por The Audiophile Audition como una de las mejores grabaciones realizadas en el año 1997, incluyendo obras inéditas dedicadas al ensamble Tambuco (Tambuco).

Acerca de la instrumentación de *Altar de Neón*, la obra requiere de: flauta, oboe, clarinete en mi bemol, fagot, saxofón alto, trompa, trompeta en Do, trombón, piano, harpa, dos vibráfonos, dos marimbas, dos violines, viola, chelo y contrabajo. En el trabajo de grabación contribuyó el ensamble Camerata de las Américas, el director musical Enrique Arturo Diemecke y el ensamble Tambuco (Tambuco).

Una descripción de la pieza *Altar de Neón*, hecha en el sitio web de Gabriela Ortiz, afirma que está basada en una reinención y rearticulación de la cultura del folklore, y música prehispánica mexicana, combinada con técnicas y estilos de la música de Europa Occidental (Ortiz G., 2021). A continuación, para tener mayor claridad de los recursos que se utilizan en la obra, y como esta combinación de estilos se hace presente, se expondrán algunos ejemplos.

Uno de los recursos que se utiliza en la obra *Altar de Neón*, como se puede ver en el ejemplo 1, en la voz del saxofón, es la escala de tonos enteros, también llamada hexatónica o

hexáfona. Sin embargo, muchas veces no se presenta completa, puede tener faltante una nota o, por el contrario, añadirse una nota o más notas a dicha escala. Es así como, tomando como referente el inicio en la voz del saxofón de la obra *Altar de Neón*, la cual se muestra en el ejemplo 1, se puede observar cómo aparecen las siguientes notas: Do#, Re#, Fa, Sol y Si, faltando la nota La para completar dicha escala. La alternancia entre escalas pentatónicas, hexatónicas, octatónicas, y sus variantes, es un estilo característico de las obras que incluyen saxofón de la compositora Gabriela Ortiz; más adelante, en los análisis posteriores, se verá de nuevo el uso de estas escalas.

Ejemplo Número 1
Anacrusa al Compás 1

Alto Sax



Escala Hexáfona

En el inicio de esta obra, también se puede notar como van desfasadas las figuras rítmicas, ya que en la parte del saxofón aparecen quintillos, en la del corno en Fa dieciseisavos, en la trompeta en Do treintaidosavos, y en el trombón tresillos de dieciseisavos, todos con gestualidad ascendente, como se observa en el ejemplo 2. A pesar de que el tiempo en los instrumentos de cuerdas y de viento van desfasados, los instrumentos de percusión llevan un tiempo más estable, el cual se muestra en el ejemplo dos 2.1, ya que este no varían tanto entre sí.

Ejemplo número 2
Anacrusa Compás 1

Alto Sax
F Horn
C Trumpet
Trombone

Quintillo
Dieciseisavo
Treintaidosavo
Tresillo de dieciseisavo

Detailed description: This musical score is for a brass section in 4/4 time. It features four staves: Alto Sax, F Horn, C Trumpet, and Trombone. The first measure is an anacrusis, indicated by a red circle around the first note. The notes are: Alto Sax (G4), F Horn (F3), C Trumpet (G4), and Trombone (F3). The second measure contains the main melody. The Alto Sax part has a note circled in red labeled 'Quintillo'. The F Horn part has a note labeled 'Dieciseisavo'. The C Trumpet part has a note labeled 'Treintaidosavo'. The Trombone part has a note labeled 'Tresillo de dieciseisavo'. All parts start with a forte (*f*) dynamic.

Ejemplo 2
Anacrusa al compás 1

Violin 1
Violin 2
Viola
Cello
Double bass

Seisillos
Treintaidosavos
Dieciseisavos

Detailed description: This musical score is for a string section in 4/4 time. It features five staves: Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double bass. The first measure is an anacrusis, indicated by a red circle around the first note. The notes are: Violin 1 (G4), Violin 2 (F4), Viola (G3), Cello (F3), and Double bass (F3). The second measure contains the main melody. The Violin 1 part has a note circled in red labeled 'Seisillos'. The Violin 2 part has a note labeled 'Treintaidosavos'. The Viola part has a note labeled 'Dieciseisavos'. All parts start with a fortissimo (*ff*) dynamic.

Ejemplo 2.1 Mayor estabilidad rítmica

The image shows a musical score for four percussion parts, labeled Percussion 1 through Percussion 4. Percussion 1 and 2 are marked 'Vibr.' (vibraphone) and Percussion 3 and 4 are marked 'Marimba'. All parts are in 4/4 time and start with a fortissimo (*ff*) dynamic. The score consists of four staves, each with a treble clef (except for Percussion 4 which has a bass clef). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with many notes marked with accents (>). There are also some rests and longer note values. The key signature has one sharp (F#).

Otro aspecto importante en la obra *Altar de Neón*, son los cambios de compás. Del compás seis al siete cambia de 4/4 a 6/4, del compás catorce al dieciséis cambia de 6/4 a 5/4, como se puede observar en el ejemplo 3; del compás diecisiete en adelante, aunque no se muestran los ejemplos, aparecerán cambios de 9/8, 7/8 y 10/8. También se puede observar que la compositora presenta muchos acentos que, al no caer en los tiempos fuertes, dan una sensación de estar cambiando de compás; en el ejemplo número 4 se puede observar dichos acentos.

Ejemplo 3 Cambios de compás Compás 17

The image shows a musical score for two staves, likely for a piano and a marimba or vibraphone. The score is divided into four measures, each with a different time signature: 8/8, 7/8, 10/8, and 6/4. The first measure is marked *f* (forte) and has a dynamic accent (>). The second measure is marked *p* (piano) and has a dynamic accent (>). The third measure is marked *mf* (mezzo-forte) and has a dynamic accent (>). The fourth measure is marked *cresc.* (crescendo) and has a dynamic accent (>). The key signature has one sharp (F#).

Ejemplo número 4

Compás 9

Acentos desfasados

Perc. 1

ff p sub.

Perc. 2

mp sub.

Ahora bien, como se puede observar en el ejemplo 5, la parte donde más resalta la voz del saxofón en la obra aparece del compás treinta y tres al compás treinta y siete. En estos compases el saxofón es acompañado únicamente por el piano, las percusiones, y las cuerdas, las cuales utilizan el recurso del pizzicato. El saxofón hace arpeggios en notas que forman un acorde disminuido a partir de Sol#; también, utiliza el recurso del glissando, para pasar del Si al Re, dándole un toque popular a la obra; este glissando aparece en el segundo tiempo del compás treinta y tres. Cabe agregar que el compás en donde se desenvuelve este pequeño solo es de 6/4, el cual se presenta desde el compás veinte, como se muestra en el ejemplo 6.

Ejemplo 5

Sax Compás 33

p

gliss.

Ejemplo 5

Sax Compás 35

Sax

Ejemplo 6

Sax

Compás 20



1.3 Ríos

La obra *Ríos*, fue comisionada por el ensamble francés de percusión llamado Percussions Claviers de Lyon. Se estrenó en México el 15 de octubre del 2012, en el Seminario de Música Contemporánea (SAMC), en la sala Xochipilli de la Facultad de Música de la UNAM, con la participación del antes mencionado ensamble Percussion Claviers de Lyon (musicontempo, 2012). Esta obra hace uso de los siguientes instrumentos: flauta de pícoco, saxofón alto, violonchelo, dos vibráfonos, dos marimbas y una marimba bajo; tómesese en cuenta que en la distribución instrumental resalta más la percusión. *Ríos* cuenta con dos movimientos, los cuales son: “Papaloapan y Rhone”. El primer movimiento, “Papaloapan”, hace referencia a uno de los principales ríos del estado de Veracruz. En cuanto al significado de la palabra náhuatl “Papaloapan”, esta significa ríos de las mariposas (Villafruela, 2002). Por otro lado, el segundo movimiento, “Rhone”, está inspirado en el río Ródano que se encuentra en los Alpes Suizos y desemboca en el Golfo de León (Golfe du Lyon) (Villafruela, 2002). Asimismo, esta obra está dedicada a la memoria de Salvador Ojeda, conocido por su nombre artístico: “el negro”, quien fue compositor y músico en el grupo *Los Folkloristas*.

A diferencia de la obra *Altar de Neón*, que es un trabajo orquestal, la obra *Ríos* está catalogada como música de cámara, esta característica es evidente al momento de escuchar la obra, ya que el sonido del saxofón, aunque no tiene ningún solo como en *Altar de Neón*, es mucho más evidente y empatado con la percusión, la flauta y los demás instrumentos de cuerda (Ortiz G., Ríos, 2021). A continuación, como se hizo con la obra anterior, para resaltar algunos aspectos

recurrentes, y diferentes, en la obra que incluye saxofón de la compositora Gabriela Ortiz, se expondrán algunos aspectos de la obra *Ríos*.

Uno de los recursos que es más evidente en la obra *Ríos* son los cambios de compases. En el primer movimiento, llamado “Papaloapan”, después de los primeros dos compases, que están en una medida de 5/4, cambia a un compás de 6/4, como se puede observar en el ejemplo 1, para después volver, aunque no está presente el ejemplo, al 5/4 en los compases cuatro, cinco y seis; ya en el compás siete cambia nuevamente a un 5/8. Esta alternancia de compases, junto con el desplazamiento de los acentos en el tiempo fuerte, como se puede ver en la imagen 1.1, vuelven a ser un sello en la obra de Gabriela Ortiz, donde el saxofón se hace presente.

Ejemplo 1



Musical notation for 'Ejemplo 1' showing a Saxophone Alto staff. The time signature is 6/4. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *pp*. The staff shows a series of notes and rests, with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a *pp* dynamic marking.

Ejemplo 1.1



Musical notation for 'Ejemplo 1.1' showing two staves. The title is 'Desplazamiento del acento' and the subtitle is 'Comme un echo'. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *pp*. The staff shows a series of notes and rests, with a dynamic marking of *pp* and the text 'Comme un echo'.

En cuanto al uso de escalas, al igual que en las otras piezas de Gabriela Ortiz que integran el saxofón, aparece la escala hexatónica, la escala pentáfona, y la escala octatónica. Un ejemplo de la aparición de la escala octatónica en esta obra *Ríos*, puede notarse en el compás cincuenta

y cuatro, en donde, si se cuenta desde sol sostenido, la sucesión de notas quedaría de la siguiente forma: Sol#, La, Si, Do, Re, Re#, Fa y Fa#; en el ejemplo 2 se puede apreciar lo anterior. Tómese en cuenta que la escala octatónica puede darse de dos maneras distintas, la primera contando un tono de distancia de la nota principal más un semitono, hasta llegar a la nota principal, y la segunda contando un semitono de distancia de la nota principal más un tono, hasta llegar a la nota principal. Tanto esta escala, como la escala pentáfona o de tonos enteros, en la voz del saxofón, aparece muchas veces de forma alterada, quitándole una nota o sumándole más notas.

Ejemplo 2
Compás 54

Cambio de compases

The musical score consists of four staves: Flute (Fl), Saxophone (Sax), Violoncello (Vc), and Violin I (VI). The first two measures show an octatonic scale starting on G#4. The Saxophone part has accents (>) on the notes. The Violoncello part has a dynamic marking of *f*. The Violin I part has a dynamic marking of *sf*. The last two measures are marked with a double bar line and a new time signature of 3/8, with a dynamic marking of *f* for the Saxophone and *sf* for the Violin I.

En el compás ciento noventa y siete aparece un espacio de improvisación, empezando con una cadenza por parte del violín uno; sin embargo, el estilo de la improvisación cambia a lo que se le conoce como improvisación controlada, también conocida como aleatorismo controlado, ya que, aunque se sugiere que es ad libitum, todavía la improvisación está sujeta a

los ritmos sugeridos, a la dinámica y las vueltas de repetición. Ahora bien, tomando la definición de cadenza de Michael Collins, que cita que es un estilo antiguo de improvisación libre, se podría decir que en el compás ciento noventa y siete se combinan dos estilos distintos de improvisación (Collins, 2001). En contraste con la cadenza tenemos también, en el compás ciento noventa y siete, la improvisación controlada, término acuñado en los años setenta, por el compositor John Cage, en donde se pretende dar la libertad al intérprete de improvisar, pero siguiendo algunos señalamientos del compositor (Pritchett, 2013). También se le llamó, a la improvisación controlada, aleatorismo controlado, porque John Cage en respuesta al serialismo integral, compuso música denominada aleatoria, en donde se le permitía improvisar aleatoriamente o, como es el caso en esta pieza, bajo ciertas indicaciones (Pritchett, 2013). En el ejemplo 3 se puede observar los dos tipos de improvisación.

Ejemplo 3 H Libre
Cadenza

Compás: 197

The musical score for Example 3 consists of two staves, V1 and V2. V1 is a treble clef staff with a melodic line. The dynamics are marked as *mf*, *p*, *f*, and *pp*. V2 is a treble clef staff that is empty. The score is labeled 'Ejemplo 3' with a boxed 'H' and 'Libre Cadenza'. The measure number 'Compás: 197' is indicated at the start of the V1 staff.

Ejemplo 3 Compás 197

Comme le murmure de l'eau
Legatissimo, presto possibile e pianissimo (accel and rall ad lib.)

ad lib. bruits de clé, souffle, jeu normal...

Fl *ppp* *x6 env.*

Sax *ppp* *x8 env.*

Vc *ppp* Gliss harmoniques naturelles, Sul A string

V1 *ppp* *x12 env.*

V2 *x14 env.*

En cuanto a la voz del saxofón, como ya se mencionó anteriormente, esta pieza resalta más el sonido del saxofón que *Altar de Neón*, ya que, además de empatar en varias ocasiones junto con los demás instrumentos, el timbre del saxofón resuena con mayor volumen de entre los demás, siendo solo la flauta el único instrumento de viento; no obstante, el saxofonista deberá ajustarse a los matices mencionados en la partitura. Además, las figuras complejas que se suelen presentar están empatadas o complementan motivos musicales. Una explicación de lo anterior se presenta en el compás cincuenta y cuatro, en el ejemplo 4 de la siguiente imagen, en donde la flauta, el saxofón y el violín primero llevan las mismas figuras rítmicas, haciendo saltos de cuartas aumentadas y quintas disminuidas; más adelante, en el compás cincuenta y cinco, el

saxofón se ensambla con las mismas notas con el violín. Asimismo, se puede percibir como el saxofón complementa parte de algunos motivos musicales, como en los ejemplos 4.1.

Ejemplo 4

Compás: $\frac{3}{4}$

The image displays a musical score for four instruments: Flute (Fl), Saxophone (Sax), Violoncello (Vc), and Violin (VI). The score is in 3/4 time. The Flute and Violin parts feature a melodic motif in the second measure that is circled in red. This motif consists of a sequence of eighth notes: G4 (with a sharp), A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5. The Saxophone part plays a similar but distinct melodic line in the same measure. The Violoncello part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Ejemplo 4.1

Compás: 62

Fl

Sax

Vc

V1

Woodblock au pied

V2

Piccolo

f

f

f

f

f

f

Ejemplo 4.1

Compás 76

Flauta

Saxofón

V.C.

Violín 1

mp

p

p

mf

mf

Cabe mencionar que tanto en la obra *Altar de Neón* como *Ríos*, se da un enfoque más rítmico que armónico o melódico. Si se pretende analizar la armonía o melodía en la obra, se deberá considerar que en muchas partes hay intervalos disonantes e incomprensibles de analizar; es cierto, como ya se dijo anteriormente, aparecen algunas escalas que podrían analizarse, pero la alternancia de estas e irregularidad en su estructura da la pauta de que el ritmo es lo que más destaca en estas obras, utilizando solamente los colores tímbricos para aportar el toque folclórico propio de la compositora. Para explicar mejor lo anterior, es necesario tomar en cuenta que la definición de disonancia siempre ha estado ligada a su antónimo, la consonancia. Ahora bien, Palisca Claude y Brian Moore denominan la consonancia y disonancia de la siguiente forma:

La consonancia es la vibración simpática de ondas sonoras de diferentes frecuencias relacionadas con las proporciones sus intervalos; psicológicamente, es un sonido armonioso de dos o más notas, es decir, con una ausencia de aspereza.... La disonancia es entonces el antónimo de consonancia con los criterios correspondientes de "aspereza" o "tensión tonal", y la dimensión consonancia-disonancia admite grados de consonancia relativa basados en cualquiera de los criterios. (Claude, 2001)

Tomando en cuenta el concepto de disonancia en el párrafo anterior, se puede observar como en las dos obras antes referenciadas, *Altar Neón* y *Ríos*, hay intervalos disonantes, como son: cuartas aumentadas, segundas menores, quintas disminuidas y séptimas mayores. Un ejemplo de estas disonancias interválicas se puede ver en la voz del piano en la obra *Altar de Neón*, en el ejemplo 5, en donde partiendo de las notas más graves que son un Do# y un Fa#, los cuales forman un intervalo consonante de cuarta justa, aparece después un Sol, que con el Do# forma una quinta disminuida, y con el Fa# una segunda menor; arriba de Fa# está un Si, que con el Do# forma una séptima menor, y con el Fa# una cuarta aumentada. Por otro lado, en la obra *Ríos*, en el ejemplo 6, aparecen los siguientes intervalos: Fa# y Do, formando una cuarta aumentada, y en la parte de arriba de dichos intervalos, en la misma voz de la Marimba dos, un Sol# junto con un Re, formando otra cuarta aumentada que suena simultáneamente con Fa# y Do.

Ejemplo 5

Disonancias
Altar Neón

Piano

Compás 3

Disonancias
Ríos

Compás 54

M1

M2

Capítulo 2

Ninón Sevilla: más allá de un rostro y el cuerpo, una presencia icónica.

2.1 Las primeras apariciones de la figura femenina en el cine mexicano

La óptica del cine del siglo de oro mexicano fomenta figuras con características marcadas, tanto en hombres y mujeres, siendo los personajes femeninos muy variados; algunos de ellos, descritos por Diana Bracho, son: la prostituta, la cabaretera, la bella de noche, la fichera, la madrecita abnegada, la madrecita santa, la abuelita del cine mexicano, la machorra desorbitada, la hembra, etc. (Bracho, 1985). Sin embargo, a pesar de la variedad de personajes femeninos en esta época, se proyectan dos cualidades: el “bien” y el “mal”, las cuales se impregnan a través del estereotipo; Julia Tuñón explica lo siguiente:

“Al analizar los estereotipos y deslindar de entre la multitud de ellos, los que son fundamentales, se distinguen, primero una imagen bifásica del ser mujer, “la buena” y la “mala” ... como las protagonistas de *Santa* y *La Mujer del Puerto*...” (Tuñón, 1998, pág. 80).

Como se puede ver en la cita anterior, desde la película *Santa* (1931), la cual es considerada como la primera en retratar a una mujer dedicada a la prostitución, se dejan ver valores androcentristas³ acerca de lo que es una “buena” mujer y una “mala” mujer. El mismo escritor de la novela, Federico Gamboa, al retratar a su protagonista, la describe de la siguiente forma: “no nació para lo honrado y lo derecho” (Téllez, 2008). Esta descripción hacia *Santa* deja ver la dualidad a la que podrán pertenecer los personajes femeninos en el cine mexicano. Carlos Monsiváis, acerca de la película *Santa*, cita lo siguiente: “Santa explica, justifica, anticipa a Ninón Sevilla, Meche Barba, Leticia Palma, María Antonieta Pons, Rosa Carmina... esencializa el destino de la mujer en el melodrama mexicano: un sufrimiento constante, el padecimiento generoso” (Monsiváis citado en Téllez, 2008, pág. 30)

Es cierto que hubo películas mexicanas, en el cine sonoro, antes de *Santa*, como lo fueron: *El aguila y el nopal* (1930), *El Zarco* (1919), *El caporal* (1921), *El hombre sin patria* (1922), todas estas dirigidas por Miguel Contreras Torres; sin embargo, son consideradas como un simple

³ La idea de androcentrismo en el cine mexicano es tomada de Teresa de Lauretis, quien explica que la imagen fílmica es construida desde una perspectiva masculina, de manera que la mujer ocupa el objeto cinematográfico del deseo; siendo así una representación y territorio de la sexualidad, pero no sujeto de ella.

ensayo sonoro (Téllez, 2008). Es así como la segunda versión cinematográfica de *Santa*, estrenada en el año 1931, logra destacarse de entre las demás, gracias a la buena producción y la aceptación de los esquemas moralistas de los personajes de parte del público. Aparece, en la elaboración de la película: el director Antonio Moreno; su producción corre a cargo de la *Compañía Nacional Productora de Películas*; Calos Norigua Hope, junto con la participación del novelista de *Santa*, Federico Gamboa, hace la adaptación del libreto; se incluye al fotógrafo canadiense Alex Phillips y a Agustín P. Delgado como operador de cámara; en la música participa Agustín Lara, y en el sonido los Hermanos Rodríguez; en la escenografía Fernando A. Rivero y en la edición Ancierito Ortega (Téllez, 2008). En cuanto a los protagonistas de la película *Santa* (1931): Lupita Tovar (Santa) y Carlos Orellana (Hipólito), la adaptación de la novela a la película les favorece. En esta adaptación se les llena más de valores morales; el personaje de Hipólito, el cual en la novela real aparece como un depravado sexual, se convierte en un noble ciego; y en el personaje de Santa se retratan más las actitudes que definieran lo que es una mujer “mala” (Téllez, 2008). Se dibuja así, el personaje de Santa, como una mujer que se aleja de la maternidad, que fuma, que provoca a los hombres con su mirada, que bebe, que se inclina hacia la desnudez al bailar en calzoncillos, que usa vestidos llamativos, etc., todo esto provocado por el destino cruel.

Se debe tomar en cuenta que en *Santa* se nos presenta por primera vez, según Sandra Pérez, el personaje de la prostituta resignada a la mala obra del destino, tema que se retoma en películas como: *Aventurera* (1950) y *La mujer del puerto* (1934) (Pérez, 2018). La historia de Santa trata de una joven que vive con su mamá y dos hermanos en el pueblo de Chimalistac, la cual se enamora de un militar llamado Marcelino y pierde su virginidad. Debido a que se vuelve impura, por haber perdido su virginidad, es echada de su casa, y cae, tras vagar en una feria local, en un prostíbulo. Aparece así, como cita Julia Tuñón, la belleza como un arma de doble filo; y gracias a esa belleza Santa obtiene la atención de varios hombres, destacándose entre ellos un ciego llamado Hipólito y un Jarameño que es torero. El Jarameño, después de traer a Santa para su casa, es engañado por ella, traicionándolo Santa con el militar Marcelino. Es así como, después de ser desechada por el jarameño, cae en el vicio del alcohol y la “mala” vida. Santa queda así

bajo el cuidado del viejo Hipólito, quien sacrifica sus ahorros para la operación de la protagonista, pero, nuevamente por obra del destino fatal, muere.

Después de *Santa*, aparecen dos películas que marcan el cambio de escenario en el cine mexicano, reemplazando el prostíbulo por el cabaret, siendo estas: *La mujer del puerto* (1934) y *La mancha de Sangre* (1937) (Pérez, 2018). En *La mujer del puerto* (1934), la cual ilustra la vida nocturna del puerto de Veracruz, se vuelve a hacer referencia, igual que *Santa* (1931), a la imagen de una mujer maltratada por el destino. Esta película, basada en dos cuentos: *Le Port* de Guy Maupassant y *Natasha* de León Tolstoi, fue dirigida por Arcady Boytler, quien dentro de ella toca los temas del incesto y el suicidio, los cuales no se habían abordado en el cine mexicano (Pérez, 2018). Es menester tomar en cuenta la cita de Julia Tuñón: “el tipo de ropa que se usa también es importante: los vestidos de telas brillantes y ajustados, la mirada directa a los hombres y la risa franca como respuesta a sus provocaciones, el fumar y el beber... (Tuñón, 1998, pág. 86)”, ya que en esta película la gestualidad toma relevancia. Gran parte de los aportes a la nueva imagen de la prostitución femenina, se debe a que la actriz, Guadalupe Bracho Pérez Gavilán, mejor conocida como Andrea Palma, proyectó en su papel lo aprendido por la alemana Marlene Dietrich, con quien trabajó (Hernández D. , 2017). Es así como se construye el personaje de Rosario, en *La mujer del Puerto* (1934), con un énfase marcado en las posturas y gestos, cosa que Andrea Palma vio ensayar a Marlene Dietrich (Hernández D. , 2017). Acerca de esta película, Sandra Pérez cita:

“En *La mujer del puerto* el director ruso introduce la gestualidad que configura al personaje, y acompañará a las futuras prostitutas cinematográficas. Se trata de una serie de caminados y poses que en su recorrido dentro o fuera del burdel atraen la atención del cliente y reflejan un estado interior: la espera por un destino...” (Pérez, 2018, pág. 88)

A diferencia de *Santa*, en la película *La mujer del puerto* se proyecta la imagen de la prostituta alejada del tumulto, con poses refinadas al fumar, la cual está en espera de un hombre que pueda estar a su altura. Los recursos que se utilizan para destacar este personaje son: la mirada distante; el semblante inexpresivo; la seriedad; las poses despreocupadas; la seguridad y los movimientos retadores; el vestido largo, negro y entallado; el escote pronunciado (Pérez,

2018). Añadido a lo anterior, por parte del director, con la ayuda del fotógrafo Alex Phillips, se ejerce un estilo expresionista, en donde el maquillaje exagerado, el contraste de la luz y la oscuridad, las escenas influenciadas en el director alemán Rober Weine, y la utilización del efecto Koulechov⁴, hacen referencia al expresionismo cinematográfico (Hernández D. , 2017).

Seguida a la película *La mujer del puerto*, en 1937 se realizó la película *La mancha de Sangre*, dirigida por Adolfo Best Maugard, con un argumento de Miguel Ruíz y el mismo Maugard. El cine Politeama fue el lugar de estreno de dicha película, en el año 1943, durando solo dos semanas en cartelera, y contando con varias escenas censuradas (Hernández D. , 2017). Para Sandra Pérez, en esta película se retrata a una prostituta completamente diferente a las anteriores, la cual aparece despreocupada y con una actitud segura al ejercer su profesión (Pérez, 2018). Cabe tomar en cuenta, que a esta cinta se le tachó de ser una película pornográfica, ya que contiene el desnudo más prolongado del cine cabaretil de los años treinta y cuarenta, y, a diferencia de películas anteriores a ella, no aparece la tragedia o el castigo divino al salirse de los parámetros familiares antes impuestos (Hernández D. , 2017). Acerca de esta película Emilio García comenta:

La Secretaría de Gobernación, por conducto del Jefe del Departamento de Cine, Felipe Gregorio Castillo, prohibió la exhibición de la cinta porque era contraria a lo estipulado en el Reglamento cinematográfico vigente. No solo tuvo problemas de exhibición, sino que hasta nuestros días las escenas finales permanecen “extraviadas” (Emilio García citado en Pérez, 2018, pág. 90)

Además de lo antes referenciado, en la época de su estreno, período en el que Manuel Ávila Camacho gobernaba México, la segunda guerra mundial se estaba efectuando, siendo este otro motivo por el cual se prohibió *La Mancha de Sangre* (Hernández D. , 2017). Al no contar con un temática de solidaridad o unión familiar, el filme fue censurado por el Departamento de Supervisión Cinematográfica y la Dirección General de Información de la Secretaría de Gobernación (Pérez, 2018). El tema que aborda *La Mancha de Sangre* es el amor gangsteril,

⁴ El efecto Koulechov consiste en agrupar una secuencia de imágenes, de manera tal que el espectador intuya, de manera no directa, lo que está pasando. En la película *La mujer del puerto*, se presenta dicho efecto al presentar tres imágenes: 1) Botellas vacías, en imagen movida, 2) Un marinero que se divierte y enseña sus músculos, 3) Una mujer riéndose, a la de pronto una mano le rasga su vestido, dejando así sus senos al descubierto.

siendo la protagonista principal María de la Soledad García Corona, mejor conocida por su nombre artístico como: Stella Inda, quien interpreta a Camila, la cual al enamorarse de un obrero desempleado, interpretado por José Casal, tiene conflicto tanto con el proxeneta y padrote que dirige el cabaret donde ella trabaja, como con el obrero desempleado. Siguiendo el análisis del personaje propuesto por Sandar Perez, se puede observar que en lo que varia este personaje femenino de las anteriores y próximas mujeres retratadas en el cine mexicano, es en dos puntos: el primero se centra en las acciones que ejerce, ya que en ningún momento se le muestra sufriendo por dedicarse a la prostitución en los barrios bajos de México; y por otra parte, aparecen los acotamientos proyectados al personaje, no encontrado esta ninguna enfermedad o castigo por dedicarse a la prostitución, como se puede ver en películas como *Santa, La mujer del Puerto, Aventurera*, etc (Pérez, 2018). Además, al tomar en cuenta los comentarios de Julia Tuñón, que explican que en la imagen de la mujer en el cine mexicano solo la bondad es recompensada, teniendo esta como base el ser buena madre y comportarse de acuerdo a los parámetros familiares, este personaje queda así descartado al no tener estas cualidades; adelantándose así a su época y siendo censurado.

De esta manera se proyecta, en el cine mexicano antes de las películas de rumberas, tres formas diferentes de representar la prostitución; siendo la Adolfo Best Maugard rechazada y no explorada en esa época. Dentro de esta censura hacia la imagen de la prostituta en la película *La mancha de sangre*, y la aceptación de la película *Santa y La mujer del puerto*, se deja ver cuales son los parámetros en los que se puede representar a los personajes femeninos; teniendo ellos como centro los valores familiares de la época. No obstante, de la película *La mancha de sangre* se toma el escenario del cabaret, y al baile prostibulario se lo considera como un recurso esencial para la nueva imagen femenina del cine mexicano, siendo esta la rumbera. Acerca de la rumbera, Miguel Morales cita lo siguiente:

El erotismo cuando encuentra metafóricamente un obstáculo, busca otra salida. Esa salida fue el baile afroantillano, en el que destacan las cubanas rumberas como: María Antonieta Pons, Rosa Carmina, Ninón Sevilla. Todo el ascendente del arte folclórico de raigambre africana. Un erotismo, a veces sutil y a veces abierto, donde la imaginación prevalece sobre lo explícito (Miguel Morales citado en Hernández, 2017, pág. 168)

Aunque, como se puede ver en la cita anterior, hubo diversas actrices que representaron el papel de la rumbera, solo cinco de ellas se destacaron por sus características corpóreas y su forma icónica de representar dicho papel, siendo ellas: María Antonienta Pons, Amalia Aguilar, Meche Babar y Ninón Sevilla (Arrieta, 2010). A continuación, se hablará de la rumbera que, según Anaryd Arrieta, se convirtió en un mito erótico por ser la representación del melodrama cabaretero, llevando ella por nombre artístico Ninón Sevilla, y se contará cuáles fueron las contribuciones y reinenciones que hizo al personaje femenino en el cine mexicano.

2.2 Ninón Sevilla

Emelia Pérez Castellanos, mejor conocida como Ninón Sevilla, nació en el año de 1929 en la Habana Cuba, fue hija de padre australiano y madre cubana con descendencia española, y falleció en la Ciudad de México en el año 2015 (Hernández D. , 2017). Su nombre artístico fue inspirado en una escritora cortesana del siglo XVII, llamada Ninón de Lenclos, y lo adquirió cuando empezó a cantar en los cabarets y centros nocturnos en Cuba (Fernández, Martínez, Vizcarraga, & Tinat, 2009 Marzo 15). Llegó a México en 1946, y en el mismo año debutó como bailarina, incorporándose a una temporada teatral en el Teatro Degollado en Guadalajara, Jalisco, en donde fue conocida por el sobrenombre de *La Cubanita*, actuando junto a Libertad Lamarque. Asimismo, también en el año 1946, el presidente Miguel Alemán permitió que fluyera la vida nocturna junto con desarrollo de los cabarés (Pulido G. , 2010). Después de su debut en el Teatro Degollado, fue contratada por el director puertorriqueño, Fernando Cortez, para trabajar en el teatro Lírico de la Ciudad de México (Fernández, Martínez, Vizcarraga, & Tinat, 2009 Marzo 15). Años más tarde, Ninón Sevilla formó parte del coro de comediantes con Mimí Cal, quien personificaba a Luz María Nananina, y Leopoldo Fernández, quien personificaba a José Candelario Tres Patines, en el famoso programa radiofónico *La Tremenda corte* (Hernández D. , 2017). También se presentó en una audición para la película *Una mujer de oriente* de Juan Orol, pero finalmente el papel cayó en manos de Rosa Carmina. Se volvió famosa en los años 1940 y 1950 por sus performances, su vestimenta, y el reinventar el estereotipo de rumbera-cabaretera en la época del cine de oro mexicano (Hernández D. , 2017). Participó en filmes como: *Aventurera*,

Perdida, Sensualidad, y dos películas en las que actúa el rol de mulata cubana llamadas: *Mulata* y *Yambaó*. Ella coreografió todos sus números de baile y a muchos de ellos incorporó movimientos del ritual afrocubano de la santería (Hernández D. , 2017).

Uno de los grandes impulsores para la carrera de Ninón Sevilla fue indudablemente Pedro Calderón, con quien sostuvo una relación de pareja. La relación inició cuando Pedro Calderón, estando en una gira por la Ciudad De México, contrató a Ninón Sevilla para la película *Carita de Ángel*, dirigida por José Díaz Morales, contando con la participación de María Elena Márquez y Antonio Badú (Pulido G. , 2010). Esto fue un motor para su carrera, debido a que entre ellos hubo mucha confianza, dando paso a que ella exigiera a Pedro Calderón estar rodeada de grandes profesionales como: los fotógrafos Alex Philips y Gabriel Figueroa, el guionista Álvaro Custodio y Mauricio Magdaleno, los escenógrafos Manuel Fontanals y Jimmy Monterrey conocido como: “Tabaquito”, el director Emilio conocido como: “El Indio Fernández”, etc. (Hernández D. , 2017). Es cierto que el género de rumberas no inició con Ninón Sevilla y Pedro Calderón, pero ellos lo llevaron a otro nivel, en el que se hacía uso del surrealismo en las películas de rumberas. Un ejemplo de este surrealismo se da en la película *Aventurera en Río* (1953), en donde a causa de sus problemas mentales ella monta un baile en un escenario onírico y fantasioso, o en la película *Aventurera* (1950), donde se multiplica su imagen siete veces mientras ella baila (Hernández D. , 2017).

Aparte de Pedro Calderón, Ninón Sevilla encontró apoyo en Alberto Gout, ya que él la ayudó a obtener algunos de los logros más sobresalientes en su carrera (Pulido E. , 1983). Su primera colaboración con Alberto Gout, fue en la película *Revancha* del año 1948, en donde sus dotes de bailarina sobresalieron más que su actuación⁵; rodeada de personajes como Agustín Lara, Pedro Vargas, Toña “La Negra”, etc. Más adelante él, junto con Pedro Calderón, la llevaron

⁵ Según la crítica publicada por la revista *Esto*, la cual decía acerca de la película *Revancha* lo siguiente: Ninón Sevilla sigue siendo una actriz mediocre, pero se defiende cuando baila”, citada en el texto de Palma Pulido: *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana 1920-1950*, se ha hecho tal afirmación.

a realizar la película más sobresaliente de su trayectoria, siendo esta *Aventurera* (1950) (Pulido E. , 1983).

Varios temas tratados en las películas en donde aparece Ninón Sevilla como protagonista son atrevidos para la época, en cuanto a sensualidad del cuerpo femenino, abarcando asuntos como: el engaño de la mujer a su esposo, la mujer traficando con el cuerpo de otras mujeres con fines lucrativos, la mujer ganando su independencia monetaria a través del sexo, el incesto, etc. Del mismo modo, se presenta una nueva emoción en el cine mexicano, siendo esta: la venganza femenina, rasgo que los personajes no habían proyectado, alejándose de la abnegación (Pérez, 2018). Sin embargo, estos problemas fueron muy aceptados por el gobierno, no hubo oposición alguna en producir ninguna de sus películas. Aunque las películas transgredieron las imposiciones gubernamentales, se dio luz verde a estas, todo sustentado en el hecho de que se construyó una gran apertura hacia otros países (Hernández D. , 2017). Un ejemplo es la película *Sensualidad*, la cual ya daba aviso del éxito que la rumbera tendría después. David Hernández cita lo siguiente:

“El éxito de la Película *Sensualidad* fue más allá de las tierras mexicanas, fue un éxito en países como Francia y Bélgica. El reconocido director François Truffaut escribió grandes elogios para Ninón... El erotismo mexicano transgredía las fronteras por medio de las rumberas..., se llegó a comparar la belleza de Ninón Sevilla con su predecesora Marlene Dietrich...” (Hernández D. , 2017, pág. 201).

Sin embargo, para que la imagen de Ninón Sevilla fuera totalmente aceptada, se buscó siempre que hubiese de parte del público un buen recibimiento; y, como cita Julia Tuñón, en el cine de rumberas no se proyectó un alejamiento de los dos personajes centrales en el cine mexicano (la mujer buena y la mala), sino que siempre se proyectó el argumento de que a pesar de lo excéntrico o salvaje que pudo aparecer el personaje de Ninón Sevilla, muy en el fondo era una mujer buena que padeció por obra del destino despiadado (Tuñón, 1998). Es así como apareció, de forma reconfigurada y con tintes exóticos, la figura de la mujer. Fue por esta incorporación a los esquemas familiares que en muchas ocasiones, cuando los directores quisieron explorar el erotismo más allá de lo permitido, mostrando más el cuerpo de la rumbera, tuvieron que recortar estas escenas; Ninón Sevilla acerca de esta censura, en una entrevista a la

revista *Bellezas del cine Mexicano*, dijo lo siguiente: “ De un bailable se tenía que tomar bastante película para protegerse, para la hora que llegara la censura, porque yo no sé qué le pasaba a la censura en aquella época, era corte y corte y corte y corte” (Rogelio Agrasánchez citado en Arrieta, 2010, pág. 86)

Para David Hernández, el hecho de que los filmes de rumberas fueran económicos, fue otro punto por el cual este género se popularizó, ya que la mayor parte de la población mexicana no podía pagar la entrada a eventos musicales o teatro; siendo el cine de rumberas más accesible y bien recibido por el pueblo mexicano (Hernández D. , 2017). A pesar de lo económico y accesible hacia el pueblo mexicano, estas películas no demeritaron de buena producción; aunque Hollywood se consolidó como el primer lugar de la distribución de entretenimiento, el cine de rumberas pretendió hacer uso de los cruces con Cuba, Brasil, España y Argentina, para marcar un mercado más novedoso y atractivo, y competir a la par con el cine norteamericano (Flores, 2018).

En esta incorporación de diversas culturas de países latinoamericanos a las películas de rumberas, aparece el aspecto musical, en el cual, según Silvana Flores, el surgimiento de la industria radiofónica ayudó a dar un toque auténtico a las películas de rumberas; cosa que no tenían las películas americanas, dando a conocer a diversos artistas en el extranjero y en el país (Flores, 2018). Artistas que fueron conocidos en estas películas fueron: Agustín Lara, Pedro Vargas, Los Panchos, Benny Moré, Kiko Mendive y Dámaso Pérez Prado, el grupo Gran Antilla, etc. (Flores, 2018). Cabe considerar que antes del cine de rumberas la música que aparecía en las películas se grababa en vivo, ya en el cine de rumberas, el pregrabar la música que iba a ser utilizada en el filme fue un recurso común (Flores, 2018). Se incorporó así números musicales, siendo en su mayoría utilizados para las escenas en el cabaret; acerca de esto Emilio García Riera cita: “Los filmes de rumberas aceptaba que interpretes famosos cantaran o bailaran en cabaretuchos infames, o que éstos dispusieran de amplios espacios cinematográficos” (García E. , 1998, pág. 154). No obstante, lo antes dicho, en una de las películas de Ninón Sevilla, dirigida por Emilio “indio” Fernández, de nombre *Victimas del pecado* (1959), se volvió a grabar una

escena con música en vivo; siendo la actriz la que propusiera que se filmara de este modo, incorporando baile improvisado al ritmo de los tambores (Pulido G. , 2010).

En cuanto a las influencias artísticas de la rumbera, uno de los países por los que más se vio influenciada la figura de Ninón Sevilla fue indudablemente Brasil y Cuba (Flores, 2018). Si bien, las otras rumberas también contaron con estas dos influencias, como en el caso de Meche Barba, que aprendió de la bailarina Celina, y de María Antonieta Pons que aprendiendo de los maestros que Juan Orol puso a su disposición, en las películas en las que aparece Ninón Sevilla las contribuciones se refinan y explotan (Pulido G. , 2010). Algunos ejemplos de estas contribuciones son: la integración del grupo vocal brasileño *Los Ángeles del Infierno* (apareciendo estos en la mayoría de los filmes donde sale Ninón Sevilla); los grandes atuendos inspirados en la actriz portuguesa Carmen Miranda; el arreglo de la canción colombiana *La múcura*, por Dámaso Pérez Prado; las clases con la actriz Glauce Eldade, etc., todo esto financiado por los hermanos Calderón (Flores, 2018).

Además de lo musical, en el lado de la distribución de propaganda artística, la actriz Ninón Sevilla contó con la ayuda de dos grandes artistas plásticos: Josep Renau y Juanino Renau, que junto con Vargas Briones y Antonio Vargas Ocampo, contribuyeron a perfeccionar la imagen de la rumbera (Castro, 2017). Los hermanos valencianos fueron los encargados de tomar la figura de Ninón Sevilla y promover ese mundo de cabaret, erotismo, y otras peculiaridades propias de su imagen, a través de sus carteles cinematográficos. Su obra contribuyó a la aplicación de la geografía nacional y su demografía, subrayando mucho el color de la piel, y los atributos corpóreos de la rumbera, etc. (Castro, 2017). Si bien, en un principio los hermanos Renau fomentaron atributos poco llamativos para el público de Ninón Sevilla, tales como: su tono extravagante, sensual y provocativo, es en la producción de la imagen de la película *Aventurera* (1950) donde Josep Renau resaltó tres aspectos, en los cuales la actriz fue reconocida por su identidad cinematográfica, estos son: sus largas piernas, el cuerpo esbelto y de curvas marcadas, y la ondulante cabellera rubia; siendo estas características físicas un sello con el que se asoció a la actriz Ninón Sevilla a lo largo de su carrera (Castro, 2017). Otra característica de los carteles

cinematográficos de los hermanos Renau en las películas de Ninón Sevilla, fue el no resaltar la interacción cliché de la rumbera con el cabaret o el caribe, cosa que en las otras rumberas se dibujaba, poniendo en sus carteles símbolos que causaron una tensión en contra del proyecto nacionalista posrevolucionario, tales como: la violencia hacia la mujer, la existencia del racismo en México, los traumas mentales de algunos de los personajes, la vestimenta de la rumbera, la esclavitud, la negritud del caribe, etc. (Castro, 2017). Sin embargo, no se buscó alejarse totalmente de las imágenes del caribe o del cabaret, sino que se buscó diversificar y añadir imágenes más innovadoras (Castro, 2017).

Como último punto, al tomar en cuenta que, si bien la figura de Ninón Sevilla es, según Álvaro Fernández, la mujer del cabaret del cine mexicano, esto tiene su explicación en la renovación de diversas danzas, técnicas antes usadas con la cámara, escenas musicales, etc., que, junto con la simpatía y talento de la actriz, lograron situarla como una rumbera reconocida (Fernández, Martínez, Vizcarraga, & Tinat, 2009 Marzo 15). Acerca de ella, Gabriela Pulido cita lo siguiente: “Con Ninón Sevilla se logró un lenguaje híbrido de lo “tropical” en el cine de rumberas, haciéndose sofisticado en cuanto a la representación estética, en la elaboración de sus coreografías y sus vestuarios” (Pulido G. , 2010, pág. 114). En esta sofisticación, o renovación de la figura femenina en el cine de rumberas, la cual se escondió detrás de los vestuarios y la alegría musical, también se proyectó la imagen de la mujer encarando al destino cruel; cosa que antes no había aparecido en películas como *Santa* (1931) o *La mujer del puerto* (1934) (Pérez, 2018). Un ejemplo de esta reinención aparece en la película *Aventurera* (1950), donde la protagonista Elena, tras haber sufrido por el destino, se burla de normas morales tales como: el matrimonio, la familia, y la sujeción a la figura masculina, emprendiendo así su plan vengativo; es en este sentimiento de venganza en el que se muestra un cambio de actitudes ante los acontecimientos de parte del personaje cinematográfico. Asimismo, en dicho filme, en la imagen de Elena ocurre una reinención de la gestualidad de la mujer “mala”; incorporando la pose de *La mujer del Puerto* (1934), en la que se le ve recargada a un poste a la protagonista con un cigarro en la mano, añadiéndole una mirada retadora ante el destino (Pérez, 2018). No obstante, en el final de la película *Aventurera* (1950), se retoma la idea del buen amor y la necesidad de este para volver al

camino del “bien” (Tuñón, 1998). También, debe tomarse en cuenta el cambio de escenario, el cual se traslada del prostibulario, como en la película *Santa* (1931), al cabaret; sin embargo, no solamente aparece el cabaret como lugar de diversión y prostitución, como en la película *La Mancha de Sangre* o *La mujer del puerto*, sino que este es un lugar donde la rumbera se desenvuelve y gana independencia en la trama (Pérez, 2018).

Capítulo 3: Análisis de la obra Mambo Ninón

3.1 Datos sobre la obra

La obra *Mambo Ninón* fue compuesta en el año 2015, por la compositora mexicana Gabriela Ortiz, y tiene partes relacionadas con otra de sus obras, siendo esta el *Estudio Tongolele* (Ortiz G. , Ríos, 2021). Se podría decir que, la obra *Mambo Ninón*, es una continuación del *Estudio Tongolele*, y ambas piezas están basadas en células rítmicas que se desarrollan y cambian continuamente (Piña, 2017). Otro dato interesante, es que Gabriela Ortiz aparte del *Mambo Ninón* y *El estudio Tongolele*, cuenta con la obra *Su-Muy-Key*, una composición para piano, la cual está inspirada en otra rumbera y bailarina exótica, llamada Su Muy Key, perteneciente a la llamada época de oro del cine mexicano. (Piña, 2017, pág. 103)

Gabriela Ortiz, además de hacer un homenaje a la rumbera Ninón Sevilla en la obra *Mambo Ninón*, también la dedica a dos músicos, los cuales son: el saxofonista Michael Duke y el pianista David Howie, los cuales forman el dúo HD. Acerca de la grabación de dicha obra, esta se encuentra en el disco titulado *Mexican Connection*, el cual cuenta con doce tracks (Ortiz G. , Ríos, 2021). A continuación, se detallará la biografía de los músicos y se examinará más del disco antes citado.

Michael Duke (1974-)

Michael Duke nació en 1974 en Melbourne, Australia, y obtuvo la licenciatura en música en Victorian *College of the Arts*, siendo alumno del saxofonista Graeme Shilton. También realizó la Maestría y el Doctorado en interpretación musical de la Universidad de Indiana Bloomington, en el Estado de Indiana, Estados Unidos, estudiando con: Eugene Rousseau, Thomas Walsh, Jean-Yves Fourmeau y Arno Bornkamp. Asimismo, estudió jazz en Berklee College of Music en Boston, Estados Unidos, con Shannon LeClaire, Jim Odgren y George Garzone, y actuó en los conjuntos de Phil Wilson, Greg Hopkins, Víctor Mendoza y Joe Lovano (The University of Sydney, 2021).

Michael Duke se ha enfocado en la interpretación musical de repertorio para saxofón, tanto en Australia como en el extranjero, actuando con la Sinfónica de Sydney, la Sinfónica de Melbourne, la Orquesta Victoria, la Filarmónica de Australia, la Orquesta Pops y la Orquesta de Cámara de Australia. En los Estados Unidos, ha actuado con la Orquesta Sinfónica de Owensboro (Kentucky), la Orquesta Sinfónica Camerata (Indiana), la Filarmónica Columbus Indiana y la Sinfónica Cedar Rapids (Iowa) (The University of Sydney, 2021). En el año 2002 ganó el Concurso de Conciertos de Viento de Madera de la Universidad de Indiana por su interpretación del *Concertino da Camera de Jacques Ibert para saxofón alto y orquesta*. También ha sido invitado a actuar en numerosas conferencias nacionales de la Alianza de Saxofones de América del Norte y congresos mundiales de saxofón, dando conferencias en la Clínica Nacional de Banda y Orquesta de Australia (The University of Sydney, 2021). Además, ha enseñado en las facultades de Simpson College en Iowa (2002-2005), Eastern Nazarene College en Massachusetts (2007-2008) y como instructor asociado en la Universidad de Indiana en Bloomington, Indiana (1998-2000). Actualmente, es profesor de saxofón clásico a tiempo completo en Australia en el Conservatorio de Música de Sydney (The University of Sydney, 2021).

David Howie

David Howie estudió piano con Sonya Hanke y Gordon Watson; sin embargo, se especializó como pianista acompañante, estudiando con David Miller en el Conservatorio de Música de Sídney, y con Paul Hamburger en la Royal Academy of Music en Londres (The University of Sydney, 2021). Fue, además, jefe de estudios de teclado en Kings College en Somerset, Inglaterra, durante cuatro años, antes de regresar a Australia, donde ha impartido clases de acompañamiento como miembro de la Unidad de Ensamble del Conservatorium de Sydney, desde 1992. Ha actuado en Inglaterra, Europa, América y Australia, participando en grabaciones de estudio para la BBC, Radio Luxemburgo, ABC televisión y radio y 2MBS FM (The University of Sydney, 2021). Entre los grandes músicos que ha acompañado, se encuentran: Claude Delangle, Stanley Drucker, Kyle Horsch, Gordon Hunt, Peter Jenkins, Annalisa Kerrigan, Nick Parnell, Kamahl, Lawrence Dobell, Christina Leonard, James Nightingale, Dominica Matthews, Otis Murphy, Richard Sherman, David Wakeham, Marcel Luxon, Mark Walton y Asmira Woodward-Page (The University of Sydney,

2021). Actualmente, se ha asociado con el director de instrumentos de viento en el Conservatorio de Sídney, y con el saxofonista Michael Duke, para formar dúo HD (The University of Sydney, 2021).

Dúo HD

Como se puede observar en las biografías anteriores, Michael Duke y David Howie son profesores en el Conservatorio de Sídney en Australia, y como dúo han editado tres discos previos al disco *Mexican Connection*, los cuales son: *Australian Portrait*, el cual cuenta con obras contemporáneas de compositores australianos; y los discos: *The Fairer Sax* e *Incandescence*, en el que se incluyeron solo obras de compositoras australianas (Moore, 2017).

En cuanto al disco *Mexican Connection*, se logró gracias al apoyo del gobierno australiano, el cual respaldó el proyecto del dúo HD (Cala Records, 2006). Este proyecto estaba enfocado en hacer una gira en México y Australia, con el fin de presentar obras nuevas de ambos países (Cala Records, 2006). El disco cuenta con la participación de los siguientes artistas: Gabriela Ortiz (Mambo Ninón), Paul Sarcich (All at Sevens and Eights), Lilia Vázquez Kuntze (Sendero Naciente I, II, III), Catherine Likhuta (the secrets of water), Enrico Chapela (Spectrax), Arturo Márquez (Danzón 6-Puerto Calvario), Miriama Young (This Earthly Round), Jimena Maldonado (Tremor), Alan Ahued Naime (Brain Freeze), Mauricio Castaño (Angkor) (Cala Records, 2006).

3.2 Análisis estructural

A continuación, se ha dividido la pieza *Mambo Ninón*, de la compositora Gabriela Ortiz, en tres secciones, con el fin de tener más claridad al abordar cada sección. En la siguiente tabla se muestran los cambios de carácter y de tiempo que hay en cada sección.

Primera sección	Segunda sección	Tercera sección
Introducción: Compás 1-13	Segunda sección: Compás 134-163	Tercera sección: Compás 163-302

<p>Carácter: Etéreo y expresivo.</p> <p>Velocidad: 60 el cuarto.</p> <p>En esta misma sección hay una Cadenza: Compás 11-14</p> <p>Segunda parte de la primera sección: Compás 14-133.</p> <p>Carácter: Rítmico con el sentimiento del jazz latino.</p> <p>Velocidades: del compás 14-19 a 94 el cuarto; del compás 20-22 a 102 el cuarto; del compás 23-41 a 108 el cuarto; del compás 42-107 a 118 el cuarto.</p> <p>Se presenta un cambio de carácter en el compás 110, con el cuarto a 94: Delicado, pero aún con el estilo del jazz latino.</p>	<p>Carácter: Dulce y expresivo</p> <p>Velocidad: Lento a 68 el cuarto.</p>	<p>Carácter: Allegro siempre rítmico.</p> <p>Velocidad: Del compás 146-187, a 120 el cuarto con punto, con una aceleración en el tiempo, a 126 el cuarto con punto, en el compás 188.</p> <p>Se presenta un cambio de carácter en el compás 218: Vivo, Delicioso y rítmico.</p> <p>Velocidad: Del compás 218-246, a 134 el cuarto; con una aceleración en el tiempo, del compás 149-261, de 180 la negra.</p> <p>Se vuelve a cambiar de carácter a: Muy brillante y fino, del compás 266-302.</p> <p>Velocidad: a 160 la negra con punto.</p>
--	--	---

Primera sección:

En el principio de la obra la compositora hace una referencia hacia el timbre del piano y el saxofón, etéreo y expresivo es su característica, empezando en un pianísimo y gradualmente aumentando la dinámica hasta llegar a un mezzopiano, para después volver al pianísimo en la anacrusa al compás cuatro (ejemplo 6). En cuanto a la armonía, los intervalos que más destacarán

son las terceras menores ascendentes y descendentes (ejemplo 6.1 marcado en verde); estos intervallos, aunados a la aparición del tritono (ejemplo 6.1 marcado en rojo), contribuyen a dar a la pieza ese toque etéreo y expresivo.

Ejemplo 6
Etereo, espressivo ♩=60
Compas 1

Ejemplo 6.1
Etereo, espressivo ♩=60
Compás 1

Un recurso recurrente en esta obra es la aparición constante de la escala hexatónica (la cual está construida de tonos enteros), contando solo con algunas partes completamente tonales. En la voz del piano, tomando en cuenta la primera nota del primer compás, que es La,

se puede observar la aparición de dicha escala, siendo las notas las siguientes: La, Si, Re bemol, Mi bemol, Fa, Sol (ejemplo 7 marcado en rojo). Sin embargo, uno de los recursos compositivos que se pueden observar, tanto en la obra *Mambo Ninón* y el *Estudio del Tongolele*, es el aumentar notas a los motivos musicales, presentándose la escala de tonos enteros no en su forma pura, sino con añadidos (ejemplo 7 marcado en azul); es así como en el compás tres y cuatro, de la obra *Mambo Ninón*, aparece la escala hexatónica con notas extras. Este recurso, como ya se citó en el capítulo uno, es una huella característica de las obras en las que el saxofón está presente, de la compositora Gabriela Ortiz.

Un punto muy importante en esta pieza es la gestualidad, y dicho punto se emplea en la parte melódica del saxofón, al inicio de cada sección, presentándose de la siguiente manera: descendente- ascendente. A continuación, para dar una idea de lo antes dicho en este párrafo, en los ejemplos 7.1, aparece la línea gestual descendente-ascendente marcada en rojo.

Compás 2

homage to Ninón

Ejemplo 7.1 Etereo, espressivo ♩=60

Compás 134

Ejemplo 7.1 Lento ♩=68
Dolce espressivo

Compás 164

Ejemplo 7.1 Allegro ♩=120
sempre ritmico

Tanto la obra *Mambo Ninón* como *El estudio de Tongolele* están inspirados en ritmos cubanos, como lo son: el yambú, el guaguancó, columbia, giribilla y baturumba (Hagedorn, 2013). Es por esta razón que, en muchas partes de la obra, se puede encontrar muchas variaciones de estos ritmos de la rumba. Estos ritmos, basados en danzas cubanas, combinados con los recursos académicos de la compositora, hacen que la pieza cobre ese toque folclórico, siendo el ritmo un

factor importante. Según Katherine Hagedorn, los ritmos cubanos antes nombrados se podrían agrupar de la siguiente manera (Hagedorn, 2013):

yambú clave: [[X . . XX . . XX . X . X ...]]

guaguancó clave: [[X . . X . . . X . . X . X ...]]

columbia clave: [[X . X . XX . X . X . X]]

rumba del tiempo de España clave (faster than *yambú*): [[X . . XX . . XX . X . X ...]]

giribilla clave (fast *guaguancó* clave): [[X . . X . . . X . . X . X ...]]

batarumba clave (*columbia* clave): [[X . X . XX . X . X . X]]

Para tener claro el análisis de esta sección, se ha puesto énfasis en los motivos rítmicos, apareciendo el primero en la voz del piano, en el compás catorce, al cual se le ha nombrado Z (ejemplo 8 escrito en rojo). El motivo rítmico Z consta de un octavo con punto, un dieciseisavo con una ligadura a un octavo, un octavo ligado a otro octavo y tres octavos sueltos; melódicamente, se mueve en una escala pentatónica que solo llega hasta el cuarto grado; no obstante, para construir y dar nombre a estos motivos, el énfasis principal recae en el ritmo. Por otro lado, tenemos Z1 (ejemplo 8 escrito en azul), el cual empieza igual que Z, pero en el segundo tiempo la ligadura de dieciseisavo se une a una mitad que se liga a un octavo, para después acabar con la figura rítmica de dos dieciseisavos.

ritmico ♩=94 **Ejemplo 8**
 always with latin jazz feel

Compás 14

Piano

p

Motivo Z1

Motivo Z

Motivo Z

p

8^{va}

En el caso de la voz del saxofón, del compás 20- 23, aparece otra variación rítmica de Z (ejemplo 9 escrito en verde). Comienza, en los primeros dos tiempos, como Z, pero después a este motivo rítmico se le quita la segunda ligadura que en Z aparece unida a otro octavo; a esta variación de Z se le denomino Z'. La escala sobre la cual se mueve Z' es pentatónica (escala de cinco notas), la cual, desde Mi bemol, sube hasta un Si bemol, descendiendo por un salto de tercera y cuarta al final. En el compás 21 se presenta Z (ejemplo 9 escrito en rojo), con una variante melódica, en donde aparece un Si becuadro, el cual desciende a un Mi bemol y da un salto de cuarta ascendente. Y en el compás 23, aparece otra variante de Z (ejemplo 9 escrito en azul), la cual solo toma el comienzo de Z y cambia los últimos octavos por una nota extendida parecida a Z1; es por esta nota extendida y por tomar ritmos parecidos a Z que a este motivo se le nombró Z1'.

Più mosso ♩=102

Compás 20 **Ejemplo 9**

Sax

pp Motivo Z'

Motivo Z

Motivo Z1'

En seguida, en el compas 24, en la voz del saxofón, se nos presenta tal cual Z (ejemplo 10 escrito en rojo); pero en los siguientes compases aparecen dos variantes. La primera variante

surge en el compás 25 (ejemplo 10 escrito en naranja) y consta de las siguientes figuras rítmicas: octavo con punto; seguido de un dieciseisavo, el cual esta vez no lleva ligadura, cuatro octavos, una ligadura de un octavo al último octavo, y termina con dos dieciseisavos; a este motivo se le ha puesto el nombre de Z2. La segunda variante (ejemplo 10 escrito en verde), la cual aparece en el compás 26, es idéntica a Z hasta el cuarto tiempo, donde los cuatro octavos son sustituidos por una figura de dieciseisavos; a este motivo se le ha nombrado Z3. Después de presentarse estas variantes, en el compás 27, vuelve a aparecer el motivo rítmico Z1' (ejemplo 10.1 escrito en azul), con los mismos intervalos y melodía con los que se había presentado en el compás 23.

Compás 24
Ejemplo 10

Sax *p* **Motivo Z** *mp* **Motivo Z2** *mp* **Motivo Z3**

Compás: 27 **Ejemplo 10.1**

Sax *p* **Motivo Z1'**

Ahora bien, del compás 30-34, en la voz del saxofón, se presenta un motivo, el cual está basado en una escala pentatónica en Fa menor (ejemplo 11). Resulta, a primera vista, difícil esta sección, ya que en el compás 35 la figura rítmica es de dieciseisavos, pero poco a poco los valores rítmicos van aumentando. En el compás 36 y 37 la figura es de quintillos, y en el compás 38 aparecen seisillos (ejemplo 11.1). Estos cambios rítmicos, aunados a las ligaduras que no caen en tiempo fuerte, hacen que esta parte requiera de más estudio y comprensión. Primeramente, es recomendable quitar las ligaduras y estudiar cada figura rítmica por separado, dividiendo las secciones de la siguiente manera: el compás de dieciseisavos, los dos compases de quintillos, y,

por último, el compás de seisillos, todo esto a un tiempo lento donde las figuras sean auditivamente entendibles. Como segundo paso, al mismo tiempo lento y estable, se debe tratar de incorporar las ligaduras. Para finalizar, se puede subir poco a poco la velocidad hasta lograr el tiempo requerido. No es baladí, para una mejor ejecución, escuchar la grabación de Michael Duke y David Howie, y tratar de cuadrar las figuras y acentos junto con dicho audio (Michael Duke-Tema, 2019).

Ejemplo 11
Compás 31

Sax

pp *mp*

Escala pentátona en Fa menor

Ejemplo 11.1

Compás:37

Sax

En cuanto a la voz del piano, desde el compás 14-36, se toma como referente el motivo rítmico Z y se añade a cada primer tiempo un acento (ejemplo 12 escrito en rojo). Las variaciones que hace el piano del motivo rítmico Z en los compases: 15, 19, 24, 29 y 36, son la mayoría en Z1 (ejemplo 12.1 escrito en azul); excepto la que aparece en el compás 36 (ejemplo 12.2 escrito en verde), la cual sería idéntica a Z si no tuviera una ligadura, y rítmicamente es exactamente igual al motivo antes presentado en el compás 20, en la voz del saxofón, llevando este por nombre Z'.

Ejemplo 12

Piano

Compás 30 voz del piano

Motivo Z

Ejemplo 12.1

Compás 24

Sax

p

Motivo Z

Piano

Motivo Z1

Ejemplo 12.2
Compás 36

The image shows a musical score for two instruments. The top staff is for Saxophone (Sax) and the bottom two staves are for Piano. The Saxophone part is marked *mp* and features a melodic line with slurs and fingering numbers (5, 5, 5, 3). The Piano part is marked *mf* and *p* and is labeled 'Motivo Z:'. The piano part consists of two staves with a melodic line and a bass line.

Ahora bien, en el compás 40, en la voz del piano, se hace presente la escala pentatónica en Mib menor con figuras de seisillos; tómesese en cuenta que esta voz suena simultáneamente con la escala pentatónica de La menor, pero en vez de incluir la nota Mi se presenta con la nota Fa (ejemplo 13 voz del piano). La razón por la cual aparece la nota Fa en la escala pentatónica en La menor es debido a los intervallos de cuartas aumentadas y justas que se forman al sonar juntas (ejemplo 13). Por otro lado, en la voz del saxofón, se va marcando un nuevo motivo (ejemplo 13 escrito en café), el cual culmina en el compás 42, dando paso a un pequeño puente del piano, que dura dos compases; cabe decir que esta figura rítmica en el saxofón aparece únicamente en esta parte, y ya que anticipa el puente del piano se le ha nombrado a este motivo P.

Ejemplo 13

Compás: 40

Sax

mf Motivo rítmico P Motivo rítmico P

Piano

pp Escala pentatónica en Mib menor

Escala pentatónica de La menor con la nota Fa

Como se había mencionado antes, el puente del piano abarca dos compases, en donde se da una hemiola de 5/4 a 4/4, para después regresar a un compás de 5/4 (ejemplo 14). En el compás 44, en el tiempo dos, es donde se vuelve a incorporar la voz del saxofón (ejemplo 15). En el caso de los compases 42 y 43, en el solo de piano, se presenta primeramente la escala pentatónica de Mi menor, la cual suena simultáneamente con la escala lidia de Fa (ejemplo 14 marcado con amarillo), creando entre ellas intervalos de: segundas menores, terceras menores, cuartas aumentadas y quintas disminuidas. Más adelante, en el compás 43, aparece la escala hexatónica (ejemplo 14 marcado con rojo), pero solo en el primer tiempo del compás 43 se presentan casi todas las notas de la escala de tonos enteros, ya que esta empieza a variar y a incorporar intervalos que suman disonancia a las notas de esta escala. Otro punto importante para el ensamble del saxofón con el piano, en esta sección, es escuchar muy bien las figuras de tresillos que hace el piano antes de entrar al compás 44.

Compás: 42 **Più mosso** ♩=118 **Ejemplo 14**

Sax *f*

Piano *f*

Solo de piano en dos compases

Escala de Mi menor pentatónica

Escala de Fa lidia

Escala hexatónica

fff

44

Del compás 44-67 se presenta una sección difícil de cuadrar, debido a las hemiolas y a la velocidad, pero se debe considerar que en muchas partes el saxofón va haciendo los mismos ritmos que el piano. Por ejemplo, del compás 45-48 el piano y el saxofón tienen las mismas figuras rítmicas (ejemplo 15). Más adelante, en el compás 49, puede surgir un problema debido a la entrada del piano en un compás de 9/16 (ejemplo 15.1). Un consejo para resolver esta parte es tocar las notas del piano en el saxofón, dividir las en 4+5, y prestar mucha atención cuando se haga el ensamble.

Compás 44 **Ejemplo 15**

Sax *p*

Piano *sfz* *mf*

p

ff

ff

9/16

Ejemplo 15.1

Compás 49

Solo de piano

mp

Desde el compás 50, con una medida métrica de 5/6, se integra la voz del saxofón, y se hace un juego con los acentos (ejemplo 16 marcado en rojo). Ya en el compás 52 se presenta una hemiola, y la métrica cambia a 4/4 (ejemplo 16.1). En el compás 53, en 4/4, aparece de nuevo variantes de Z; pero debido a que esta figura cuenta con la el final Z2, se le ha nombrado a este motivo Z2' (ejemplo 16.1 escrito en naranja). Más adelante, en el compás 54, se presentará de nuevo Z2 (ejemplo 16.2 escrito en naranja). Seguido a lo anterior, vuelve aparecer en la voz del saxofón, desde la anacrusa al compás 56, figuras de dieciseisavos con ligaduras asimétricas (ejemplo 16.3 marcado en rojo), las cuales hacen que se pierda el tiempo fuerte, además de volver a cambiar la métrica por un 12/16. Cabe recordar que, este desfase a través de las ligaduras, como se vio en el capítulo uno, son recursos recurrentes que utiliza la compositora.

Ejemplo 16

Compas 50

Saxofón

Piano

Compas 50

Ejemplo 16.1

Saxofón

p **Motivo Z2'** *mf*

Compás 54

Ejemplo 16.2

Saxofón

mp **Motivo Z2** *mf*

Anacrusa al compás 56 Ejemplo 16.3

The musical score for Example 16.3 consists of two staves. The top staff is for Saxophone (Sax) and the bottom staff is for Piano. The Saxophone part begins with an anacrusis at measure 56, indicated by a red circle around the first note. The piano part is marked with 'pp'. The score features a complex rhythmic structure with various time signatures, including 12/16 and 5/16.

En el compás 58 se retoma las figuras antes usadas en el compás 50 (ejemplo 16), se puede observar que el primer intervalo de cuarta aumentada se conserva, pero esta vez partiendo desde Re (ejemplo 17); sin embargo, después de este intervalo, se cambia melódicamente el motivo, ya que esta vez el compás de 5/16 se extiende dos compases más. Seguido a esto, en el compás 61 se presenta una hemiola de 11/16, que al igual que en el compás 50, cambia a 5/16; dicho cambio de 11/16 a 5/16 ocurre dos veces, y entra muy cuadrado rítmicamente con el piano (ejemplo 17).

Compás 58 Ejemplo 17

The musical score for Example 17 consists of two staves. The top staff is for Saxophone (Sax) and the bottom staff is for Piano. The Saxophone part is marked with 'ff' and the Piano part with 'f'. The score features a complex rhythmic structure with various time signatures, including 5/16 and 11/16.

Otra vez vuelve a aparecer el motivo rítmico Z en el compás 67 en la voz del saxofón (ejemplo 18 escrito en rojo), pero esta vez no repitiéndose y variándose, sino exponiendo nuevos

ritmos en los siguientes tres compases. En la voz del piano, en los compases 69 y 70 vuelve a aparecer también el motivo Z (ejemplo 18.1), y en los compases del 71-76, en donde el piano es la única voz presente, se sugiere en el segundo tiempo del compás 75 un acorde de Re con séptima (ejemplo 18.2 marcado en rojo), que sería el quinto grado de Sol; y en el compás 76, en el segundo tiempo, aparece el acorde de Sol con un calderón arriba (ejemplo 18.2 marcado en amarillo).

Compás 67 **Ejemplo 18**

Saxofón

p **Motivo Z**

pp

Compás 69 **Ejemplo 18.1**

Piano

p **Motivo Z**

8^{vb}

Compás 70

Motivo Z

(8)

Ejemplo 18.2

Compás 75

Piano

The image shows a musical score for piano. It starts at measure 75. The time signature is 2/4. There are two systems of staves. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system has a treble clef. A red box highlights the first two measures of the first system. A yellow box highlights the final measure of the first system. Dynamics include *sfz* and *fff*. There is a marking *8^{va} C. G. A. B. D.* above the final measure.

Del compás 77-86, podría decirse que la compositora Gabriela Ortiz retoma parte del material de su obra *Estudio Tongolele*, ya que los motivos rítmicos son casi idénticos, con la variante de que esta vez se sustituye la percusión por el piano, y que en el *Estudio Tongolele* la entrada es anacrúsica, mientras que en el *Mambo Ninón* se entra con la misma figura en el segundo tiempo del compás (compárese el ejemplo 14 con el 14.1). La parte que se reexpone del *Estudio Tongolele* en la obra *Mambo Ninón* es la parte de A, que va del compás 1-17. Ya se ha hecho un análisis del *Estudio Tongolele* por Abigail Piña, citando que esta parte debe ser pensada como una recreación del baile típico de la rumbera, ya que está basado en el ritmo cubano del guaguancó. En cuanto al análisis se puede decir que se expone primeramente el tema, sin un centro tonal fijo, y a ese tema se le va dando variaciones (Piña, 2017, págs. 104-106).

Estudio Tongolele
Ejemplo 19

Compás 1

Allegro ♩ = 120

Sax

(like an echo)

p *pp* *p*

The image shows a musical score for saxophone. It starts at measure 1. The time signature is 2/4. The tempo is Allegro with a quarter note equal to 120 beats per minute. The key signature has two sharps (F# and C#). The score consists of a single staff. Dynamics include *p* and *pp*. A marking "(like an echo)" is present above the second measure.

Ejemplo 19.1
Compás 76 Mambo Ninón

Sax

mp

Una vez terminada la reexposición de los motivos rítmicos del *Estudio Tongolele* en la obra *Mambo Ninón*, desde el primer tiempo del compás 86 aparece el acorde La con séptima y cuarta aumentada, basado en la escala hexatónica (ejemplo 20 marcado en rojo), y debajo de estos acordes se mueve una escala pentátona en Mi mayor, la cual varía en el compás 87, agregándole un Fa becuadro (ejemplo 20 marcado en amarillo). Más adelante, del compás 88-89, vuelve a presentarse el acorde de La con séptima y quinta disminuida (ejemplo 20.1 marcado en rojo), pero acompañado de una nueva escala pentátona (ejemplo 20.1 marcado en amarillo), la cual parte de la nota Si e integra las notas: Do#, Fa, Sol, La; siendo la base de estas notas la escala hexatónica. Finalmente, en el compás 92, aparecen acordes de Sol (ejemplo 20.2 marcado en rojo), sobre una escala pentátona basada en Sol mayor (ejemplo 20.2 marcado en amarillo).

Compás 85 Ejemplo 20 Terminación de la reexposición del *Estudio Tongolele*

l.h. r.h.

mp *f* *p* *f* *f*

Escala de Mi mayor sin el tercer y septimo grado

Ejemplo 20.1

Compás: 88

Escala pentáfona con base a la escala hexatónica

91

Ejemplo 20.2

Compás: 92

Escala pentáfona en Sol mayor

Se podría decir que, del compás 94-98 entra la parte más tonal en esta primera sección. En estos compases se presentan acordes de segunda inversión y primera inversión de Sol (ejemplo 21 escrito en rojo), que fungen como tónica, y cuando incluyen la séptima, desarrollan la función de ser acordes dominantes, o quintos grados, de Re (ejemplo 21 escrito en verde). Más adelante en el compás 98 (ejemplo 21.1 marcado en amarillo), se presenta en la voz del saxofón una escala hexatónica de Si, la cual es anticipada por un Fa sostenido (ejemplo 21 marcado en azul), el cual aparece en el último tiempo del compás 97. No obstante, no se podría asegurar del

todo que esta parte sea tonal, debido a la falta de una cadencia propia que nos ubique en dicha tonalidad.

Ejemplo 21
Compás 94

Sax

Piano

fff *fff*

G6/4 *G* *G7* *D6/4* *G6/4* *D6/4* *G*

N.P a La

8^{va} 8^{va}

Ejemplo 21.1
Compás 98

Sax

Piano

Escala hexatónica en Si

En el caso de los siguientes compases, del 98-133, puede ser difícil cuadrar las entradas, debido a las hemiolas y los acentos que desplazan el sentir del tiempo fuerte en las notas del piano y el saxofón, pero esto se puede lograr si el saxofonista se da a la tarea de escuchar detenidamente la parte del piano. Un ejemplo de esto es la entrada del saxofón en el compás 104 (ejemplo 22.1), si el saxofonista sabe que en el compás 101, en el tercer tiempo (ejemplo 22 marcado en rojo), se da un esforzando en un Do sostenido grave, y a partir de ahí empieza a

contar, teniendo en mente las figuras rítmicas que da el piano, no se perderá. En el caso de la entrada del saxofón en el compás 113 (ejemplo 22.3), si se escucha el audio del piano y se tiene noción de las figuras rítmicas que hace antes de dicha entrada, será muy sencilla esta parte; otro dato que sirve es estar atento a las figuras de treintaidosavos que se presentan en los cuartos tiempos de los compases 109 y 112 (ejemplo 23.2 y 23.3 marcado en naranja) .Para la entrada del saxofón en el compás 117, tómesese en cuenta la figura de treintaidosavos en el cuarto tiempo del compás 115 (ejemplo 23.4 marcado en rojo). La última entrada del saxofón, complicada de ensamblar por el desfase de los acentos y las figuras en sincopa en la voz del piano, es la del compás 123 (ejemplo 22.5); para tener esta entrada muy segura es menester escuchar la parte del piano y estar atento al último Fa sostenido del compás 122 (ejemplo 22.5 marcado en naranja).

Compás 100 Ejemplo 22

The image shows a musical score for Saxophone (Sax) and Piano. The Saxophone part is in 3/4 time and is silent. The Piano part is in 3/4 time, then changes to 4/4. It features dynamic markings like *sfz*, *fff*, and *mf*, and performance instructions like *con tutta la forza*. A red circle highlights a specific rhythmic figure in the piano part, which is a sixteenth-note figure in the bass clef.

Compás 111

Ejemplo 22.3

Musical score for Example 22.3, measures 111-113. The Saxophone part is mostly rests. The Piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand, with a circled section in measure 113. Dynamics include *p* and *mp*.

Compás

114

Ejemplo 22.4

Musical score for Example 22.4, measures 114-116. The Saxophone part has lyrics: "Toma en cuenta los ritmos de abjo en el piano". The Piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand, with a circled section in measure 115. Dynamics include *p* and *mf*.

Compás 120

Ejemplo 22.5

Musical score for Example 22.5, measures 120-122. The Saxophone part has rests. The Piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand, with a circled section in measure 121. Dynamics include *p*.

En cuanto a la voz del saxofón, en el compás 104 aparece una escala pentáfona con cambios de acento en las ligaduras (ejemplo 23); recurso que antes se había presentado. En el compás 113 (ejemplo 23.1), al igual que la figura anterior, se vuelve a hacer uso del cambio de acento con ligaduras para aparentar un cambio en el tiempo; sin embargo, esta vez no se utiliza la escala pentáfona, sino que se emplea la escala hexatónica, y, además, se presenta en figuras dieciseisavos. Más adelante, en el compás 124 (ejemplo 23.2), vuelven los quintillos con ligaduras que no caen en tiempo fuerte, pero esta vez se exponen en una escala hexatónica parecida a la del compás 113 (ejemplo 23.1), aumentándole las notas La y Si y dándole variantes rítmicas.

Compás 104 Ejemplo 23

Sax

pp

Escala pentáfona

Compás 113 Ejemplo 23.1

Sax

Escala hexatónica

Compás: 124 Ejemplo 23.2

Sax

Para finalizar la primera sección de la obra *Mambo Ninón* se utiliza la nota Fa sostenido (ejemplo 24), la cual se marca con mayor duración para el saxofón que para el piano. Esta misma nota, Fa sostenido, será con la que se empezará la segunda sección, de carácter lento pero muy expresivo, creando así un contraste de carácter musical con la primera sección.

Ejemplo 24

The image shows a musical score for Saxophone and Piano. The Saxophone part is on a single staff in treble clef, starting at measure 131. The Piano part consists of two staves, treble and bass clef. The Saxophone part has a melodic line with notes: G#4, A#4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A5, B5, C6. The Piano part has a chordal accompaniment with notes: G#4, A#4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A5, B5, C6. The interval between G#4 and C5 is marked as an augmented fourth (8va) with a dashed line.

Segunda sección

Acerca de la segunda sección, la cual empieza en el compás 134, se hacen presente algunas escalas pentatónicas y las escalas hexatónicas con notas añadidas; sin embargo, desde el comienzo lo que más se destaca es el juego con intervalos de cuarta aumentada (ejemplo 25 marcado en rojo). Este intervalo aparece tanto en la voz del saxofón y en los acordes que forma el piano.

Ejemplo 25

Lento ♩=68
Dolce espressivo

Compás 134

Sax

pp

mf

Piano

Lento ♩=68
Dolce espressivo

pp

En el compás 139, en la voz del piano, se puede observar cómo se vuelve a hacer uso de cinco notas de la escala hexáfona (ejemplo 26 marcado en naranja), las cuales son: Do, Re, Fa# y Sol#, para construir esta parte, que durará hasta el compás 143. Asimismo, el sonido disonante de los intervalos de cuarta aumentada sigue estando presente (ejemplo 26 marcado en rojo), tanto en la misma escala hexatónica de la parte melódica del piano, como en los acordes que marca este mismo instrumento, y en la parte melódica del saxofón.

Compás 139 Ejemplo 26

Sax **Cuarta aumentada**

Piano **Escala pentáfona en base a la escala hexatónica**

Uso de cuartas aumentadas

Desde la anacrusa al compás 144, en la voz del saxofón, para contrastar con el sonido de las cuartas aumentadas, se llega a una parte en donde la escala de Mi bemol mayor se hace presente (ejemplo 27 marcado en amarillo). El uso de esta escala, desde el compás 143 hasta el 146, se muestra en la parte melódica del saxofón y del piano, mientras que en la parte armónica se hace un juego de diversos acordes (ejemplo 27).

Ejemplo 27

Compás: 144

Escala de Mi b

Sax

Piano

p 7 *pp*

C4/3 Bb6/4 A6/4 F6/4 Eb6/4 Db6/4 C6/4 Ab6/4

Ahora bien, las figuras de dieciseisavos con ligaduras que desplazaban el acento, mismas que habían aparecido en la primera sección, se retoman en la parte melódica del piano del compás 147-162 (ejemplo 28). Estas figuras pueden ser problemáticas al momento de ensamblar, debido a que se llega a perder el tiempo fuerte en toda esta parte. Una sugerencia para tener un buen ensamble con el piano es cantar la voz del piano sobre la grabación hecha por Michael Duke y David Howie. Dicha voz del piano, del compás 147-162, está construida una escala hexatónica basada nuevamente en cinco notas (ejemplo 28 marcado en amarillo), siendo estas: Re, Fa#, Sol#, La#, Do. Y, hasta el compás 150, vuelve a entrar la voz del saxofón (ejemplo 28.1 marcado en rojo).

Più mosso ♩=72
sempre delicato Ejemplo 28
 Compás 147

Sax

Più mosso ♩=72
sempre delicato Escala Hexáfona

Piano

8^{va}

7

pp

mp cantabile

p 8^{va}

Compás 149 Ejemplo 28.1

Sax

Piano

8

pp

Aquí entra el saxofón

Para finalizar esta segunda sección, tómesese en cuenta que del compás 150-163, tanto en la parte melódica del saxofón y armónica del piano, se presenta un juego con las notas de la escala hexáfona; sin embargo, el uso del intervalo de cuarta aumentada es frecuente en la voz

82

del saxofón (ejemplo 29 marcado en rojo), sonando simultáneamente con la parte melódica del piano basada en la escala de tonos enteros y las notas que va incorporando la parte armónica (ejemplo 29).

Compás 150 Ejemplo 29 Cuartas aumentadas

Sax *pp* *p*

Piano

Tercera Sección

Se podría intuir que la tercera sección comienza sobre el modo lidio en Re, contando con su quinto grado, La mayor (ejemplo 30 marcado en rojo). Esto debido a que el acorde que marca el piano es de Re y La, mientras que en la voz del saxofón se hace uso de cinco notas, las cuales son: La, Sol#, Mi, Re y Do#. Otra cuestión importante que tiene esta tercera sección, a diferencia de las otras, es la medida del compás, la cual está en 6/8, y se mantiene así hasta el compás 88 (ejemplo 30).

Compás 164
Allegro ♩ = 120
sempre ritmico Ejemplo 30 11

Sax
 6/8
 p
 Tema 1

Piano
 6/8
 mf
 p
 Imitación Tema 1

Uno de los recursos compositivos que se utiliza en esta tercera sección, es la imitación contrapuntística llamada canon. Suzanne Cusick al respecto de esta forma compositiva cita lo siguiente: “El canon se presenta cuando un material de la voz siguiente sigue exactamente al del anterior durante un tiempo considerable (Cusick, 2001)”. En el principio de esta sección, en el compás 164 (ejemplo 30 marcado en rojo), la parte melódica del saxofón es imitada exactamente igual por el piano, entrando este en el compás 168 (ejemplo 30 marcado en amarillo). Más adelante, en el compás 169 (ejemplo 31 marcado en rojo), el saxofón repite el mismo tema por segunda vez, mientras el piano sigue tocando el tema uno por primera vez (ejemplo 31 marcado en amarillo). Ya en el compás 173, en el segundo tiempo (ejemplo 31 marcado en morado), ya no se repite el tema uno, sino que el piano toca otro tema, basado en la escala lidia que antes se explicó; y en el compás 174 la voz del saxofón lo imita (ejemplo 31 marcado en morado). Añadido al canon que se presenta, en la parte armónica del piano aparecen cuartas aumentadas y justas (ejemplo 31 marcado en azul), sonando simultáneamente con la técnica compositiva citada.

Ejemplo 31
Tema 1 por segunda vez

169
Sax *mp*

176
Piano *mf*

Imitación del tema 1

Tema 2

Aparición de cuartas aumentadas y justas

En el compás 176 (ejemplo 32 marcado en morado), se puede notar como al terminar la voz del saxofón de imitar el tema dos, el cual empezó el piano, ambas voces se fusionan rítmicamente y suenan al unísono, en el compás 180 (ejemplo 32 marcado en amarillo). Debe notarse también, como en la parte armónica del piano sigue habiendo un uso frecuente de intervalos de cuarta justa y cuarta aumentada.

Ejemplo 32

Compás: 176

Sax *p* *mf*

Tema 2

Piano *p* *f*

Unión de la voz del sax y el piano

Como ya se citó anteriormente, los cambios de compases son una característica de las piezas que incluyen saxofón de la compositora Gabriela Ortiz, y en esta tercera sección, la primera hemiola que aparece es la de un 6/8, cambiando a un 5/8 (ejemplo 33), este cambio se repetirá

hasta el compás 211, en donde se establecerá un 6/8 por siete compases. Ahora bien, en el compás 192, en la voz del saxofón, se presentan diversas células rítmicas con las que juega la compositora (ejemplo 33, 33.1 y 33.2), que muchas veces guardan ciertos intervalos y gestualidad en común.

Compás 192 Ejemplo 33

Sax

Compás 197 Ejemplo 33.1

Sax

Compás 204 Ejemplo 33.2

Sax

En cuanto a la voz del piano, esta toma mayor relevancia del compás 208- 2017, ya que entra en un solo, en el cual vuelven a destacar sonidos de cuarta aumentada y acordes con segundas mayores (ejemplo 34). También en este solo de piano se puede notar la indicación de un

acelerando, el cual anticipa la llegada del siguiente discurso musical en el compás 218, de carácter Deciso y Rítmico.

Ejemplo 34

accel.

Vivo ♩=134

8^{va} Vivo ♩=134

Sax

Piano

p

fff

Con cada cambio de carácter la compositora hace un nuevo uso de motivos. Siguiendo a los compases de 5/8 y 6/8 en la tercera sección, se retoma la métrica musical de un 4/4, con carácter Deciso y Rítmico en el compás 218 (ejemplo 35). En cuanto a los motivos rítmicos, la compositora retoma las figuras de la primera sección. Es por esta razón que al ritmo en los primeros dos tiempos, que es parecido a la figura de Z, se le ha nombrado ZZ (ejemplo 35 y 35.1); con respecto a sus variantes, todas conservan la figura rítmica en los primeros dos tiempos y cambian en los dos tiempos restantes.

Deciso e ritmico Ejemplo 35

Compás 218

Sax

f

Motivos ZZ, basados en el ritmo Z

mf

Deciso e ritmico

Compás: 223

Ejemplo 35.1

Musical notation for Saxophone, Example 35.1, measures 223-226. The notation shows a melodic line with dynamics *mp* and *ff*, and a triplet of eighth notes in measure 225. The text below the staff reads "Motivos ZZ, basados en la figura Z".

Del mismo modo que en la voz del saxofón, desde el compás 226, en la voz del piano también se presenta el motivo ZZ (ejemplo 36); pero a diferencia de la voz del saxofón en donde esta figura cambiaba constantemente, en el piano motivo rítmico ZZ se mantiene estable hasta el compás 234 (ejemplo 37). Por otro lado, en la voz del saxofón, en el compás 229 (ejemplo 36.1), la figura ZZ empieza a incorporar figuras de dieciseisavos y, en el compás 230 (ejemplo 36.2), se expone un motivo gestual que volverá aparecer en el compás 234 (ejemplo 37).

Musical notation for Saxophone and Piano, Example 36, measures 226-229. The Saxophone part (top) is marked *ff* and contains a whole rest. The Piano part (bottom) features a rhythmic motif labeled "Figura ZZ" in a red box, which is a sequence of eighth notes. The piano accompaniment includes chords and bass notes.

Ejemplo 36.1

Compás 229

Incorporación de dieciseisavos al motivo ZZ

Compás: 230

Ejemplo 36.2

Motivo descendente
ascendente

Como se mencionó previamente, el motivo descendente ascendente, que aparece en el compás 230 (ejemplo 36.2), se vuelve a repetir en la voz del saxofón en el compás 234 (ejemplo 37). Asimismo, en el mismo compás 234, la voz del piano cambia, dejando de hacer el motivo rítmico ZZ y haciendo ahora saltos de: octava, cuarta, tercera menor y sexta menor en figuras de dieciseisavos (ejemplo 37); estos saltos interválicos serán constantes hasta el compás 245.

Compás 234 Ejemplo 37

Sax *mp*

Motivo descendente ascendente

Piano *p*

Mientras la voz del piano, del compás 236-246, sigue con los saltos interválicos en octavas, cuartas justas, terceras menores y sextas menores, la voz del saxofón empieza a incorporar figuras más largas, presentándose en un principio la figura del cuarto con punto (ejemplo 38 marcado en rojo). Es así como, en anacrusa al compás 243, la voz del saxofón llega a una nota larga que va descendiendo hasta un triple piano (ejemplo 38.1).

Compás: 236 Ejemplo 38

Sax

Piano

Compás: 242

Ejemplo 38.1

Musical score for Saxophone and Piano, Example 38.1. The Saxophone part starts with a circled interval of a fourth (G4 and D5) in measure 246. The Piano part features a complex rhythmic accompaniment with triplets and slurs. The score ends with a 'PPP' dynamic marking.

Ahora bien, del compás 246-252 se presenta una pequeña parte donde la voz del saxofón entra solo (ejemplo 39), la cual al principio está basada en dos escalas pentatónicas: la pentatónica en Sol y la pentatónica en Fa menor, y, dos tiempos antes de que se incorpore la voz del piano, el saxofón toca un intervalo de cuarta aumentada, con las notas Sol y Do# (ejemplo 39.1). En el compás 252 entra el piano, con acordes formados por saltos de cuarta justa, de sexta, algunas escalas pentatónicas como la de mi menor y sol, y saltos de cuarta aumentada (ejemplo 39.1). Por otro lado, desde el compás 252, la voz del saxofón empieza a incorporar más escalas pentatónicas, como la pentatónica en Do menor y Re (ejemplo 39.1). Para finalizar esta parte, en la voz del saxofón, aparecen arpeggios disminuidos e intervalos de cuartas aumentadas (ejemplo 39.2).

Musical score for Saxophone, Example 39. The score is divided into sections: "accel. con fantasia" (measures 246-251), "Pentatónica en Fa menor" (measures 252-257), and "Pentatónica en Sol" (measures 258-263). It includes dynamic markings like "p" and "mf", and tempo markings "Più mosso" with a quarter note equal to 180. A circled note is present in measure 246.

Ejemplo 39.1

Compás: 251

4a Aumentada

Sax

Pentatónica en Do menor Pentatónica en Re

4a Aumentada

Piano

Fin de penta en Sol

Pentáfona de Mi menor

Pentáfona de Sol

4a Aumentada

Detailed description: This musical score for Example 39.1 features a Saxophone and Piano. The Saxophone part (top staff) has two orange circles highlighting specific melodic phrases, both labeled '4a Aumentada'. The Piano part (bottom staves) has two red circles highlighting arpeggiated figures, labeled 'Pentáfona de Mi menor' and 'Pentáfona de Sol'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *pp* and *f*. The key signature is one flat (B-flat).

Ejemplo 39.2

Compás

256

Sax

Do menor

Arpeggio disminuido

Cuartas

Arpeggio disminuido

Piano

Detailed description: This musical score for Example 39.2 features a Saxophone and Piano. The Saxophone part (top staff) has a red box highlighting a sequence of notes labeled 'Arpeggio disminuido' and 'Cuartas', and a yellow box highlighting another sequence labeled 'Arpeggio disminuido'. The Piano part (bottom staves) provides accompaniment with various chords and arpeggios. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, and *ff*. The key signature is one flat (B-flat).

Más adelante, en el compás 261 (ejemplo 40), se presenta una pequeña parte donde la voz del piano entra sola, en un compás de 9/8, y, con una hemiola a 6/8 en el compás 267, da la entrada nuevamente a la voz del saxofón. Es menester que el saxofonista ponga mucha atención a estos seis compases de solo de piano, para poder entrar correctamente al compás de 6/8. En relación a la construcción de la melodía del piano, en estos compases se vuelve hacer uso de las cuartas justas y aumentadas (ejemplo 40 marcado en amarillo); además, aparece la escala de Fa pentátona, pero incorporando la nota Sol (ejemplo 40 marcado en rojo).

Compás: 261 *accel.* **Ejemplo 40**

Sax

Piano

accel.

Saltos de cuarta justa y aumentada

Escala pentátona en Fa menor con la nota Sol añadida

Ahora bien, en el compás 267, cuando la voz del saxofón y del piano se juntan, lo que más predomina auditivamente es el salto de cuarta aumentada, entre Fa y Si (ejemplo 41, 41.1 y 41.2 marcados en rojo), y el salto de cuarta justa de Fa a Do o de Do a Fa en el caso del piano (ejemplos 41 y 41.1 marcados en amarillo). Más adelante, en el compás 278, aparece un Sol# (ejemplo 41.1 marcado en azul), el cual es usado para crear disonancia, formando cuartas aumentadas, terceras menores con relación a Fa, y también siendo la nota generadora de un arpeggio disminuido (ejemplo 41.2 marcado en azul).

Ejemplo 41

Poco più mosso $\text{♩} = 160$
 Molto brillante al fine

Compás: 266

Sax

Piano

Detailed description: This musical score shows measures 266 to 272. The tempo is 'Poco più mosso' with a quarter note equal to 160 beats. The performance instruction is 'Molto brillante al fine'. The Saxophone part (top staff) features a melodic line with notes circled in red and yellow. The Piano part (bottom staves) features a rhythmic accompaniment with notes circled in red and yellow. Dynamics include *ff* and *p*.

Ejemplo 41.1

Sax

Compás 273

Piano

Detailed description: This musical score shows measures 273 to 280. The Saxophone part (top staff) continues the melodic line with notes circled in red and yellow. The Piano part (bottom staves) continues the rhythmic accompaniment with notes circled in red and yellow. Dynamics include *ff*.

Ejemplo 41.2

Compás 281

Sax

Arpeggio disminuido

Piano

Detailed description: This musical score shows measures 281 to 284. The Saxophone part (top staff) features a melodic line with notes circled in blue and red. The Piano part (bottom staves) features a rhythmic accompaniment with notes circled in red. Dynamics include *fff*. The instruction 'Arpeggio disminuido' is present above the piano part.

Seguido a lo anterior, se nos presenta en compás 287 una hemiola que cambia de 9/8 a 4/4 (ejemplo 41 y 42.1). En este compás entra únicamente el piano con saltos de octava en la voz de arriba, y notas que descienden semitónicamente en la voz de abajo (ejemplo 42). Más adelante, en el compás 288 (ejemplo 42.1), se incorpora la voz del saxofón, la cual se ensambla de manera simétrica con el piano, ya que el piano hace la misma figura rítmica que el saxofón. Cabe decir que esa pequeña figura, la cual hace el saxofón junto con el piano, está basada en una escala de blues incompleta, ya que el tercer grado de dicha escala se omite.

Compás 287 Ejemplo 42

Piano

fff

Saltos de octava

Desciende por semitonos

Compás: 288 Ejemplo 42.1

Sax

El piano entra junto con el sax

Escala blues

Escala blues en re

Piano

En el compás 294 se nos presenta, en la voz del saxofón, la escala de Re pentáfona, empezando en su quinto grado que es La (ejemplo 43); mientras que en la voz del piano hace la escala de Fa menor pentáfona, sonando ambas simultáneamente. Más adelante, en el compás 295, aparece en la voz del saxofón la escala octatónica a partir de Do, con la nota de Sol añadida, mientras el piano hace de manera contigua intervalos de octava y cuarta justa.

Sax

Re pentátona

Escala octatónica con Sol

Piano

Fa menor pentátona

Intervalos de octava

Intervalos de cuarta

Antes de finalizar la obra *Mambo Ninón*, se nos presentan cambios de compases de 6/8 a 9/8, y de 9/8 a 2/4 (ejemplo 44). En esta parte se puede ver nuevamente que, tanto en la voz del saxofón como en la del piano, aparecen saltos de cuartas, siendo estas: cuartas justas, cuartas disminuidas y cuartas aumentadas. También, en el compás 299 y 300, aparecen los acordes de Mi bemol y Sol disminuido, los cuales se dirigen hacia la nota Fa del final.

Compás: 297

Ejemplo 44

Cuarta justa y quinta disminuida

Sax

4a aumentada

fp

fff

4a°

Fa unisono

Piano

Saltos de 4a justa

8va

Eb?

G?

Eb?

G?

4a°

Salto de 4a justa

Salto de 4a aumentada

Como puntos finales de este análisis, debe tomarse en cuenta que tanto el saxofonista y el pianista que deseen abordar esta obra, requerirán de un dominio técnico de su instrumento que les permita tocar con destreza las figuras antes explicadas al tiempo que está marcado en 96

cada sección. Una buena articulación de los acentos y la habilidad para tocar las síncopas, tanto en el piano como en el saxofón, es también requerida en toda la obra; ya que, como se ha explicado, estas son las características más complejas de lograr, y al ser esta obra catalogada, por la compositora Gabriela Ortiz en su página web, como música de cámara, exige a los intérpretes cierta complicidad, escucha y conocimiento de todas las voces que se presentan en la obra (Ortiz G. , Ríos, 2021).

Conclusiones

Al tomar en cuenta que la creación del saxofón ocurrió en 1840 por Antoine Joseph Sax, mejor conocido como Adolphe Sax, y que el repertorio y adaptaciones para el saxofón es relativamente nuevo comparado con el de otros instrumentos que conforman la orquesta, es indudable que se necesiten trabajos que evidencien y traten de incentivar la creación de más obras que hagan participe al saxofón. Si bien en Latinoamérica músicos se han dado a la tarea de elaborar catálogos y páginas web de compositores latinoamericanos que han aportado al repertorio del saxofón académico, contando con la participación de algunos de ellos para crear este trabajo, nunca se había separado la obra de mujeres compositoras mexicanas de la de compositores mexicanos. Por esta razón, en vista de que no existía en los trabajos de grado de la UNAM alguno que tomara la figura de la mujer compositora como creadora de repertorio para saxofón, con el propósito de reconocer la participación de la mujer en el área del saxofón, se elaboró esta tesina. No es baladí recalcar el hecho de que esta clase de separación y focalización dirigida a un grupo específico ayuda a motivar y generar mejoras dentro de la música. En cuestión de compositoras que han aportado al repertorio de saxofón, tras terminar este trabajo, surgieron dos puntos importantes. El primer punto, es que la mayor parte de compositoras, a excepción de Ananda Macías, que han escrito obras que incluyen el saxofón, están aún vigentes y cuentan con influencias e ideas musicales contemporáneas. En el segundo punto, resalta que se pudo citar el trabajo de la mayoría de las compositoras mexicanas, debido a que el número de obras registradas por ellas no es extenso; y, en contraste con los compositores, dentro de ellas no hay saxofonistas que se hayan dado a la labor de ejercer el oficio de la composición para su propio instrumento.

El conocer, incentivar a crear, y difundir obras para el saxofón de compositoras mexicanas es el principal objetivo de esta tesina. Al visibilizar, mostrar y constatar, a través del análisis musical, biografías y explicación de referencias históricas de figuras populares, que fueron la fuente de inspiración, se forma la estructura de este trabajo. Reconociendo el aporte de la mujer en el área de la composición para saxofón, y haciendo más accesible el conocimiento del repertorio de ellas a lectores interesados.

En cuanto al repertorio creado por compositoras mexicanas, se puede observar que no es anodino, sino todo lo contrario, ya que cuenta con tratamientos compositivos novedosos y actuales, teniendo la mayoría de ellas estudios en el extranjero y reconocimientos dentro y fuera de México. De este modo, con el afán de exponer la destreza de estas compositoras, se tomó como ejemplo la obra de Gabriela Ortiz dirigida al saxofón, enfocándose más en su obra para saxofón y piano titulada *Mambo Ninón*, y dando datos biográficos junto con el análisis musical de otras dos obras que la compositora proporcionó: *Ríos* y *Altar de Neón*. En sus obras para saxofón, se puede observar que ella toma referencias de figuras de la naturaleza, o de la cultura popular icónica y representativa de México; las cuáles han sido reconocidas a nivel internacional. Esto ocurre con el *Mambo Ninón*, obra que, como cita la compositora Gabriela Ortiz, es un homenaje a una de las vedettes reconocidas en el cine de rumberas de la cultura popular mexicana, siendo conocida como Ninón Sevilla. Aparece así, por un lado, en la obra *Mambo Ninón*, una combinación de la cultura popular mexicana con las técnicas académicas con las que cuenta Gabriel Ortiz; como fuente de inspiración. Por este motivo, en este trabajo se detallaron las características representativas de la rumbera Ninón Sevilla, mismas que son tomadas de sus predecesoras del cine mexicano, pero en ella encuentran una renovación. En el análisis musical, se muestran los recursos que aparecen en la obra *Mambo Ninón*; y al no ser una obra rítmicamente sencilla, ni con una base armónica estable, se muestra detalladamente los motivos rítmicos en la obra, con los intervalos que sobresalen en cada sección, y cómo lograr un mejor ensamble.

Bibliografía

- Acuña, J. C. (2015). *Análisis interpretativo del concertino de cámara para saxofón alto y once instrumentos, y composición de nueva cadencia para dicha obra*. Pontificia Universidad Javeriana. Obtenido de <https://adolphesax.com/analisis-interpretativo-del-concertino-de-camerapour-saxophone-alto-et-onze-instruments-y-composicio-n-de-nueva-cadencia-para-dicha-obra-autor-juan-camilo-acun-a-toloza/>
- ajimcc. (20 de Diciembre de 2010). Lluvia de colores (vídeo). youtube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=dXDmhNIU8mE>
- Arrieta, A. V. (2010). El erotismo en cuarto películas del cine mexicano. (*Tesis Licenciatura*). Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Baudelaire, C. (2019). *Los paraísos artificiales*. Brontes.
- Bracho, D. (1985). El cine mexicano: ¿y en el papel de la mujer... Quién? *University of California Press on behalf of the University of California Institute for Mexico and the United States and the Universidad Nacional Autónoma de México*, 1(2), 413-423.
- Cala Records. (2006). *The mexican connection*. Recuperado el 15 de Abril de 2021, de Calarecords.com: <https://calarecords.com/acatalog/info-CACD77021.html>
- Calleja, Rosado, M., Chapela, Cárdenas, Anaya, Dájer, & Acevedo (2007). [Grabado por Anacrúsax]. De *Cuartetos mexicanos de saxofón*. Ciudad de México, México: Anacrúsax.
- Castro, M. (2017). Ninón Sevilla, el Caribe y la publicidad gráfica en el cine mexicano de la Edad de Oro: El caso de los hermanos Renau. *Hispania*, 100(4), 636-649.
- Claude, P. &. (20 de Enero de 2001). *Consonance*. Recuperado el 17 de Agosto de 2021, de Grove Music Online: <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006316>
- Collins, M. (20 de Enero de 2001). *Improvisation*. Recuperado el 18 de Agosto de 2021, de Grove Music Online: <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013738?rskey=YaNnyg&result=4>
- Contreras, J. (2014). *Biografía*. Recuperado el 13 de Abil de 2021, de Jimena Contreras Film Scoring Composer: <http://www.jimenacontreras.com/biografia.html>
- Cusick, S. (20 de Enero de 2001). *Grove Music Online*. Recuperado el 20 de Agosto de 2021, de <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013731?rskey=fokp3g&result=1>

- Discogs. (2012). *Tambuco Percussion Ensemble- Rítmicas*. Recuperado el 21 de Junio de 2021, de (Album Rítmicas): <https://www.discogs.com/es/Tambuco-Percussion-Ensemble-Ritmicas/release/3255783>
- Esnaurrizar, L. M. (12 de Marzo de 2021). Biografía. (D. Castillo, Entrevistador) Ciudad de México, Ciudad de México, México.
- Facultad de Música UNAM. (2017). *XVI Encuentro Universitario Internacional de Saxofón México 2017*. Recuperado el 2021 de abril de 13, de (Convocatoria de Concurso): Recuperado de: <https://adolphesax.com/en/october-2017-xvi-encuentro-universitario-international-de-saxofon-mexico-2017-24-27-10-2017-mexico/>
- Fernández, Martínez, Vizcarraga, & Tinat. (2009 Marzo 15). Mujeres y erotismo. *Estudios Jaliscienses*, 7.
- Festival Internacional Cervantino. (Martes de Julio de 2018). Estrenos mundiales de los mexicanos Erika Vega y Carlos Iturralde. *Secretaría de Cultura*. México. Recuperado el 26 de Mayo de 2021, de <https://46.festivalcervantino.gob.mx/ficcms/assets/prensa/80-daniel-d-039-adamob.pdf>
- Flores, S. (2018). Unidos por la música: las conexiones transnacionales de las películas de rumberas. *Culturales*, 6, 1-25.
- Fuentes, H. (23 de Mayo de 2012). *Serial (Posia de asesinatos)*. Obtenido de (Entrada de blog): <http://homenicfuentes.blogspot.com/>
- García, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano: primer siglo, 1897-1997* (2 ed.). Universidad de Michigan: Instituto mexicano de cinematografía, 1998.
- García, R. (2001). *Visiones Sonoras. Entrevistas con compositores, solistas y directores*. México: siglo xxi editores, s.a. de c.v en coedición con el consejo nacional para la cultura y las artes (CONACULTA).
- García, R. B. (2021). *Biografía*. Recuperado el 17 de Diciembre de 2021, de Todo Tango: <https://www.todotango.com/creadores/biografia/597/Terig-Tucci/>
- Guillermo, G. (1 de Junio de 2020). Anita La bogotana Terig Tucci . Pasillo Colombiano. Nueva versión. Youtube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=juQKcd8OK-U>
- Hagedorn, K. (29 de Noviembre de 2013). *Rumba*. Recuperado el 19 de Agosto de 2021, de Grove Music Online: <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002263104?rskey=HbWiBD&result=2>
- Hernández, D. (2017). El erotismo en el cine mexicano. (*Tesis de licenciatura*). Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Hernández, M. A. (22 de Marzo de 2021). Datos de la obra El Tarimado. (D. Castillo, Entrevistador) Ciudad de México , Ciudad de México, México.
- Hernández, S. (2021). *Biografía*. Recuperado el 18 de Diciembre de 2021, de Gov.com Colombia: <https://celebralamusica.mincultura.gov.co/noticias/Paginas/Oriol-Rangel.aspx>

- Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. (28 de Marzo de 2021). 42 FIMNME, Laboratorio virtual de creación musical / Liminar / Tania Rubio (vídeo). Youtube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=RLWaC1jQPs4>
- López, O. (12 de Marzo de 2021). Amanda Macías. (D. Castillo, Entrevistador) Ciudad de México, Ciudad de México, México.
- López, O. (14 de Marzo de 2021). Entrevista. *Obras de compositoras para saxofón*. (D. Castillo, Entrevistador) Ciudad de México, Ciudad de México, México.
- López, O. (13 de Abril de 2021). Tania Rubio. (D. Castillo, Entrevistador)
- López, O., & Macias (2007). Cóatl [Grabado por Anacrúsax]. De *I Cuartetos mexicanos de saxofón "Anacrúsax"*. México, México: Anacrúsax.
- Michael Duke- Tema. (26 de Abril de 2019). Mambo Ninón (vídeo). Youtube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=Z4LGrJiX7L8>
- Moore, T. (Mayo/Junio de 2017). Mexican Connection HD Dúo. *American Record Guide*. Recuperado el 15 de Abril de 2021, de file:///C:/Users/Windows%20%20pro/Downloads/american_record_guide_-_waldland_review.pdf
- Morosco, V. (2012). *Biography and Recordings*. Recuperado el 17 de Diciembre de 2021, de [morsax.com: http://www.morsax.com/recordings.html](http://www.morsax.com/recordings.html)
- musicontempo. (1 de Noviembre de 2012). Gabriela Ortiz - Ríos - I. Papaloapan. Youtube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=zz1I611PyuE>
- Noyes, J. (2007). Debussy's "Rapsodie pour orchestre et saxophone" Revisited. *The Musical Quarterly*, 90(3), 416-445. Obtenido de <https://www.jstor.org/stable/25172879>
- Ortiz, G. (2015). *Mambo Ninón*. Ciudad de México: Fronteras Go Híbridas.
- Ortiz, G. (2021). *Altar de Neón*. Recuperado el 17 de Agosto de 2021, de Gabriela Ortiz: <http://www.gabrielaortiz.com/index.php?idioma=en&p=2&tipo=orchestral&obra=13>
- Ortiz, G. (2021). *Biografía*. Recuperado el 14 de Abril de 2021, de Gabriela Ortiz: <https://www.gabrielaortiz.com/index.php?idioma=en&p=1>
- Ortiz, G. (24 de 2 de 2021). Obras Gabriela Ortiz. (D. Castillo, Entrevistador) Ciudad de México, Ciudad de México, México.
- Ortiz, G. (2021). *Ríos*. Recuperado el 15 de Abril de 2021, de Gabriela Ortiz/Composer/Works: <https://gabrielaortiz.com/index.php?idioma=en&p=2&tipo=chamber&obra=53>
- Pacho, H. P. (11 de Marzo de 2021). *ESPACIOS INTEMPORALES*. Obtenido de TRES PIEZAS IN MEMORIAM L.J.: <https://hildaparedes.com/compositions/espacios-intemporales#site-header>
- Paredes, H. (11 de Marzo de 2021). Biografía. (D. Castillo, Entrevistador) Ciudad de México, Ciudad de México, México.

- Paredes, H. (2021). *Biography Hilda Paredes*. Recuperado el 2021 de Abril de 13, de Hilda Paredes: <https://hildaparedes.com/biography>
- Paredes, H. (2021). *Espacios intemporales*. Recuperado el 2021 de Abril de 13, de Hilda Paredes: <https://hildaparedes.com/compositions/espacios-intemporales>
- Paredes, H. (2021). *Tres piezas in Memoriam L.J.* Recuperado el 13 de Abril de 2021, de Hilda Paredes: <https://hildaparedes.com/compositions/tres-piezas-in-memoriam-l-j>
- Pavel Morua. (26 de Septiembre de 2018). Cuarteto Victorias, Coatl - Ananda Macias (vídeo). Youtube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=pxagsC-FWMM>
- Pérez, S. I. (2018). La construcción del personaje prostibulario en el cine de Arturo Ripstein. Estudio de caso de las películas El lugar sin límites, La mujer del puerto y La calle de la amargura. (*Tesis de licenciatura*). Universidad Autónoma de México, México.
- Piña, A. (2017). Obras de Ortiz, Ponce, Torrez, Villa-Lobos y Zalba. [*Notas al programa de licenciatura*]. Universidad Autonoma de México, Ciudad de México.
- Pritchett, J. (26 de Noviembre de 2013). *John Cage*. Recuperado el 18 de Agosto de 2021, de Grove Music Online: <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002223954?rsk=ROMyFq&result=2>
- Pulido, E. (1983). Mexican Woman in Music. *Latin American Music Review/ Revista de Mujeres Latinoamericana*, 4(1), 120-131.
- Pulido, G. (2010). *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana 1920-1970*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Rubio, T. L. (2021). *Acerca de Tania Rubio*. Recuperado el 13 de Abril de 2021, de Tania Rubio: <https://taniarubio.com/acerca/>
- Rubio, T. L. (2021). *Asesinato Espejo*. Recuperado el 13 de Abril de 2021, de Tania Rubio: <https://taniarubio.com/creacion/asesinato-espejo/>
- Secretaría de Cultura de México. (23 de Octubre de 2018). Gabriela Ortíz (vídeo). Youtube. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=sgx9OWze0_s
- Tambuco. (s.f.). México. Recuperado el 3 de Junio de 2021, de <http://www.tambuco.org/store2.html>
- Téllez, J. C. (2008). La transición entre la Santa muda y la primera sonora. (*Tesis de licenciatura*). Universidad Nacional Autonoma de México, México.
- The University of Sydney. (2021). *Biography*. Recuperado el 15 de Abril de 2021, de Sydney Conservatorium of music: <https://www.sydney.edu.au/music/about/our-people/academic-staff/michael-duke.html>

- The University of Sydney. (2021). *Biography*. Recuperado el 15 de Abril de 2021, de Sydney Conservatorium of Music: <https://www.sydney.edu.au/music/about/our-people/academic-staff/david-howie.html>
- Tuñón, J. (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952)*. México: Colegio de México. Obtenido de https://books.google.com.mx/books/about/Mujeres_de_luz_y_sombra_en_el_cine_mexic.html?id=onlZAAAAMAAJ&source=kp_book_description&redir_esc=y
- UNAM Posgrado en Música. (2009). *Biografía*. Obtenido de Programa de maestría y doctorado en música: http://www.posgrado.unam.mx/musica/div/docentes/personal_docente/ortisTorres.html
- Vega, E. (2013). *Biografía*. Recuperado el 26 de Mayo de 2021, de Erika Vega Composer: <https://www.erikavega.net/bio.html>
- Villafruela, M. &. (Marzo de 2002). *Saxofón Latinoamericano*. Recuperado el 14 de Abril de 2021, de <http://saxofonlatino.cl/detalleobra/>
- Villegas, J. J. (2010). Grupo Seresta Colombia - RIETE GABRIEL.(Pasillo) Oriol Rangel. Youtube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=IVc0bW2HRUo>
- Zumbado, S. (2014). *La técnica extendida en las obras para saxofón electroacústicas de compositores mexicanos (tesina de maestro en música, Universidad Nacional Autónoma de México)*. Tesi Unam. Obtenido de https://repositorio.unam.mx/contenidos/la-tecnica-extendida-en-las-obras-para-saxofon-electroacusticas-de-compositores-mexicanos-80418?c=3AAkNR&d=false&q=*&i=9&v=1&t=search_1&as=0

Biografía consultada:

Blanco, M. (2008) "¿Y ahora qué vas a hacer, mulata?" Hip choreographies in the Mexican cabaretera film *Mulata* (1954). *Women & performance: a journal of feminist theory*, 18 (3) 215-233

López, M. (2004). *Erotismo: Persepción en Jóvenes Universitarios*. Universidad Autónoma de México, México, DF.

Mather, C.J. (1998). Women in Medieval and Renaissance Music. *College Music Society*, 38, 101-117.

Obtenido de <https://www.jstor.org/stable/40374322>

Monsiváis, C. (2017). *Días de guardar* (3a ed). Ciudad de México: Biblioteca Era

Palma, Pulido & Yanes. (2018). *Rumberas, boxeadores y mártires. El ocio en el siglo XX*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Pulido, E. (1983). *Mexican Woman in Music*. *Latin American Music Review/ Revista de Mujeres Latinoamericana*, 4 (1), 120-131.

Ramos, P. (2003). *Feminismo y música introducción y crítica*. Narcea, S.A. Ediciones.

Ramos, P. (2010). Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres en la música. *Revista Musical Chilena*, 64(2013), 7-25.

Soto, E. (1956). *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto, siglo XX*. (F.D. Económica, Ed.) México.

Swinburne, J. (1920). Woman an Music. *Proceedings of the Musical Association*, 21-42. Obtenido de <https://www.jstor.org/stable/765484>

Vicki, B. (2003). Inclusion of women composer in college music history textbooks. *Journal of historical research in music education*, 25 (1), 5-19. Obtenido de <https://www.jstor.org/stable/40215274>

Anexos

Programa de Mano

Nombre del Alumno: Dylan Castillo Abello

Para obtener el Título de: Licenciado Instrumentista en Saxofón

Tesina, obras de: Víctor Morosco, Gabriela Ortiz, Jacques Ibert, Mario Alberto Hernández Mastache, Terig Tucci, Oriol Rangel.

Blue Caprice.
Para saxofón alto solo (1981)

Víctor Morosco (1936-)
Nueva York
Duración (8:22 minutos aprox.)

Mambo Ninón for alto saxophone
and piano (2015)

Gabriela Ortiz (1964-)
México
Duración (11 minutos aprox.)

Concertino da camera pour saxophone
alto et once instruments (Reducción de piano)
(1935)

Jacques Ibert (1890-1962)
Francia
Duración (13:00 minutos aprox.)

El Tarimado
Para saxofón alto solo (2017)

Mario Alberto Hernández (1987-)
México
Duración (4 minutos aprox.)

Anita la Bogotana
Dueto de saxofones (1931)

Terig Tucci (1987-1973)
Argentina
Duración (6 minutos aprox.)

Ríete Gabriel
Para saxofón alto solo (2019)
Arreglo por el Doctor Esneider Valencia

Oriol Rangel (1916-1977)
Colombia
Duración (5:01 minutos aprox.)

Duración total del programa: 50 minutos aproximadamente

Notas al programa

Blue Caprice, para saxofón solo (1981). Víctor Morosco (1936-). Nueva York.

Víctor Morosco nació el 12 de mayo de 1936, y cuenta con título de licenciatura y maestría en Juilliard School of Music, en donde estudió con saxofonistas clásicos y jazzistas como: Vicent Abato, Daniel Bonade y Joseph Allard. Dentro de su trayectoria musical, sobresalen: su debut como solista en el Carnegie Recital Hall; el ser miembro del Contemporary Chamber Ensemble, dirigido por Arthur Weissberg; su participación como solista en la Filarmónica y el Ayuntamiento de Nueva York, etc. (Morosco, 2012).

Víctor Morosco es compositor, concertista, conferencista y maestro en la universidad de Juilliard en Nueva York. Quien, al componer, muestra su versatilidad en diversos géneros musicales, contando con repertorio: clásico, contemporáneo, adaptaciones de Bach para cuartetos de saxofones, saxofón y orquesta, saxofón y piano, saxofón solo, etc. Una de sus principales obras es *Blue Caprice*, la cual elaboró durante su estancia en Los Ángeles California, y fue incluida en el álbum “Sonorities”, en donde se buscó mezclar los múltiples colores tímbricos que puede tener el saxofón al combinarse con diversos estilos compositivos; todo esto sin perder la forma, continuidad y balance requeridos (Morosco, 2012). *Blue Caprice*, es una fusión del estilo del siglo XVI denominado “Capricho”, en el que se acentuaba las habilidades y destreza con los que contaba el instrumentista, y el estilo popular norteamericano del Blues. Acerca de esta pieza, el compositor cita lo siguiente: “El concepto de *Blue Caprice* surge a partir de la conclusión de que el otro lado musical que debía resaltar en el álbum “Sonorities” era el de un solo virtuoso similar al de Paganini, pero basado en el Blues...” (Morosco, 2012). Es así como en esta obra aparecen diversas indicaciones de carácter como: Allegro, Slow, Flowing, Slow Blues, Hard Swing, Slow, Warmly, Mood Swing, L’stesso, Legato, Cadenza, Presto y Slow; señalando el modo en el que se deben interpretar cada una de estas secciones.

Mambo Ninón, para saxofón y piano (2015). Gabriela Ortiz (1964-). México

Gabriela Ortiz Torres es una compositora mexicana que cuenta con diversas influencias musicales, como: la música académica, el folklore, el jazz, las tendencias vanguardistas (música contemporánea) y música vernácula (UNAM Posgrado en Música, 2009). Nació el 20 de diciembre de 1964 en la Ciudad de México (UNAM Posgrado en Música, 2009), y su primer acercamiento con la composición fue en la escuela Manuel Bartolomé Cossío (Secretaría de Cultura de México, 2018). Inició su carrera musical en el Conservatorio Nacional de Música con Mario Lavista; también estudió en la Universidad Nacional Autónoma de México bajo la dirección de Federico Ibarra. Posteriormente, en 1990, fue acreedora de una beca dada por el Consejo Británico para estudiar en Londres, Inglaterra, bajo la tutela de Robert Saxton en The Guildhall School of Music and Drama. En 1992, la Universidad Nacional Autónoma de México becó a la compositora para completar sus estudios de doctorado en música electroacústica con Simon Emmerson en la City University de Londres (UNAM Posgrado en Música, 2009).

La obra *Mambo Ninón* fue compuesta en el año 2015, por la compositora mexicana Gabriela Ortiz, y tiene partes relacionadas con otra de sus obras, siendo esta el *Estudio de Tongolele* (Ortiz G. , Ríos, 2021). Se podría decir que, la obra *Mambo Ninón*, es una continuación del *Estudio Tongolele*, y ambas piezas están basadas en células rítmicas que se desarrollan y cambian continuamente (Piña, 2017). Otro dato interesante, es que Gabriela Ortiz aparte del *Mambo Ninón* y *El estudio Tongolele*, cuenta con la obra *Su-Muy-Key*, una composición para piano, la cual está inspirada en otra rumbera y bailarina exótica, llamada Su Muy Key, perteneciente a la llamada época de oro del cine mexicano. (Piña, 2017, pág. 103)

Gabriela Ortiz, además de hacer un homenaje a la rumbera Ninón Sevilla en la obra *Mambo Ninón*, también la dedica a dos músicos, los cuales son: el saxofonista Michael Duke y el pianista David Howie, los cuales forman el dúo HD. Acerca de la grabación de dicha obra, esta se encuentra en el disco titulado *Mexican Connection*, el cual cuenta con doce tracks (Ortiz G. , Ríos, 2021). A continuación, se detallará la biografía de los músicos y se examinará más del disco antes citado.

Concertino da camera pour saxophone alto et once instruments (Reducción para piano y saxofón) (1935). Jacques Ibert (1890- 1962). Francia

Jacques Ibert nació en París en el año 1890 y murió en 1962. Desde pequeño fue instruido musicalmente en casa, ya que su madre, Marguerite Lartige, fue pianista del conservatorio de París y prima segunda del compositor español Manuel De Falla, quien se encargó de que el compositor tuviera sus primeros acercamientos musicales; llegando así a tocar violín, piano, componer e improvisar. Estudió en el conservatorio de París con: Émile Pessard, André Gedalge, y Paul Vidal; sin embargo, sus estudios fueron interrumpidos, esto debido a que brindó servicio militar como oficial naval en la Primera Guerra Mundial. Fue contemporáneo de Debussy, Arthur Honegger, Darius Milhaud, y los demás miembros del grupo *Les Six*. En el período de los años 1933-1936 estrenó las siguientes obras: *Concierto para Flauta*, *Concertino da camera pour saxophone alto et once instruments*, *Diane de Poitiers*, *Le Chevalier Errant*, y su ópera *L' Aiglon* en colaboración con Arthur Honegger (Acuña, 2015).

El *Concertino da camera pour saxophone alto et once instruments*, es una obra importante dentro del repertorio de saxofón clásico que, junto con el *Concierto para saxofón alto y orquesta de Aleksandr Glazunov* y la *Sonata de Paul Creston*, son consideradas representativas en la historia del saxofón e importantes en la formación académica del estudio de este instrumento (Acuña, 2015). Dicho concierto fue dedicado a un saxofonista alemán que, junto con Marcel Mule, estrenaba las obras más emblemáticas del repertorio clásico para saxofón de esa época, llevando por nombre Sigurd Rascher (Acuña, 2015).

Esta obra está compuesta en dos movimientos: “I Allegro con moto”, y “II Larghetto -- Animato molto”. Es menester recalcar que dentro de dicha obra las articulaciones, la buena emisión del sonido en los matices marcados, el respirar adecuadamente para terminar las frases musicales y el hacer un buen ensamble de cámara con los once instrumentos, o el piano, son algunas de las dificultades que enfrenta el instrumentista al abordar dicha pieza.

El Tarimado, para saxofón alto solo (2017) Mario Alberto Hernández Mastache (1987-). México

Mario Alberto Hernández Mastache, es un saxofonista graduado en la Licenciatura en el área de Saxofón de la Escuela Nacional de Música, ahora conocida como Facultad de Música, de la UNAM; además, de dedicarse a la ejecución de su instrumento, ha contribuido al repertorio de saxofón, creando la obra para saxofón alto solo llamada *El Tarimado* (Hernández M. A., 2021).

El Tarimado, obra para saxofón alto solo, está inspirado en la música tradicional mexicana veracruzana, específicamente el “Son Jarocho”. El “Son Jarocho” es un género musical propio del Estado de Veracruz. Se ejecuta principalmente durante los fandangos, donde se combina la danza y también la poesía cantada; integrando a este tipo de son el zapateado. Su instrumentación puede incluir: jaranas, arpa, marimbol, güiro, la quijada, el cajón y el violín. Debe considerarse que la mayoría de las danzas veracruzanas se caracterizan por sus ritmos rápidos en compases de 6/8, y el énfasis de los movimientos de los pies. Por esta razón, dentro de dicha pieza, aparece un zapateado que es ejecutado simultáneamente con un slap (el golpe marcado de la lengua con la caña, en este caso, con sonido implícito), simulando así la tarima donde bailan este estilo de música folclórica. El profesor, catedrático del Conservatorio de Música en México, Filomeno Ortiz, fue el encargado de estrenar dicha obra.

A pesar de estar inspirado en el “Son Jarocho”, *El Tarimado* cuenta con recursos de la música contemporánea para saxofón, como lo son: el uso de multifónicos, slap, golpes percutivos con los pies, y dinámicas extremas como *ppp*. Sus indicaciones de carácter hacen referencia a la música académica, y el uso del registro del saxofón en los sobre agudos, aunado con las notas de paso y el estilo, hacen que esta pieza requiera estudio, paciencia y disciplina para ser ejecutada.

Anita la Bogotana, para dueto de saxofones (1931) Terig Tucci (1987-1973). Argentina

Terig Tucci nació en Buenos Aires (Argentina) el 23 de junio de 1897, y falleció en Forest Hill (Nueva York, Estados Unidos) el 28 de febrero de 1973. Su primera composición fue la zarzuela *Cariños de madre*, estrenada en 1917 en el Teatro Avenida por la compañía de López Silva, y posteriormente, estrenó su poema sinfónico *Almafuerte* en una provincia de Buenos Aires (García R. B., 2021). Tuvo la oportunidad de trabajar como violinista en los teatros Politeama, Excélsior, y en los cines Atenas y Bijou. Sin embargo, en 1930 emprendió un viaje a Estados Unidos para dedicarse completamente a las orquestaciones, composición de música de fondo, y arreglos de música latinoamericanos. Desde 1930- 1941, trabajó en la National Broadcasting Company, dirigió y orquestó música para artistas como: Carlos Gardel, Laura Sánchez, Cándido Boutilho, Los Panchos, Olga Coelho; y muchos más (García R. B., 2021).

Anita la Bogotana, es una obra inspirada en el estilo musical colombiano denominado “pasillo”, y de esta pieza han hecho: adaptaciones orquestales, arreglos para música de cámara, se ha tocado en dueto, se ha presentado en trío, etc. Dentro de las agrupaciones que han tocado esta obra destacan: el trío Morales Pino, la Orquesta Filarmónica de Bogotá, el Conjunto Granadino, Guafa Trío, etc.

La historia de la creación de este pasillo data del año 1931 en la ciudad New York, siendo Terig Tucci invitado a una tertulia musical en casa de la colombiana Rosita de Rocha, pianista, compositora y pintora; es ahí donde comienza a conocer la música tradicional colombiana, e incorpora a su repertorio dicho género; compone este pasillo tras conocer a una hermosa bogotana en este encuentro (Guillermo, 2020).

Se ha elegido esta pieza, porque, dentro de la música de cámara en mi intercambio en la Universidad de Antioquia, en Medellín, tuve la oportunidad de conocer y tocar la obra *Anita La Bogotana* a dueto con otro saxofonista. Los diversos cambios armónicos, los estacatos, y el compás de 3/4 distintivo del pasillo, hacen que esta obra sea interesante de escuchar y abordar.

Ríete Gabriel, para saxofón solo, arreglo por el Doctor Esneider Valencia (2019) Oriol Rangel (1916-1977). Colombia

Oriol Rangel nació en Pamplona, Colombia, y falleció en Bogotá en el año 1977. Desde los 4 años fue instruido musicalmente, junto con su hermana Alicia, tomando lecciones de solfeo, armonía, violín y piano, en la escuela del nortesantandereano, en donde su padre, el organista de la catedral de Pamplona, daba clases. Posteriormente, se mudó con su tío, quien era director de la Banda Nacional en Bogotá, José Rozo Contreras, convirtiéndose en el timbalista de dicho ensamble. A la par de su traslado a Bogotá, estudió en el Conservatorio Nacional, donde se enfocó en la composición y en ser pianista profesional. Dentro de sus obras destacan: *Tres piezas para Orquesta* (“Vals”, “Canción de Cuna” y “Aire criollo o Aire Colombiano”), *Estudio de pasillo*, *Yolanda*, *El Dorado*, *Fantasia sobre Motivos Colombianos para trío de Cámara* (Piano, Violín y Violoncello), *Scherzo para Violín y Piano*, *Preludio para piano*, *Amanecer en Monserrate*, *Fita Chiquita*, *Pamplona*, *El Tato*, *Aquí y en Todas Partes*, *Alcira*, *La Cantaleta*, *A mi Colombia*, *El Tigre*, *Santandercito*, *Rodrigo Mantilla*, *Caperucita Roja*, *El Maestro Nicanor* y *Ríete Gabriel* (Hernández S. , 2021).

La obra *Ríete Gabriel* hace uso de la técnica conocida en el saxofón como “laughing”, la cual se logra a través de los glissandos, pretendiendo así dar un toque burlesco y alegre a la música. Cabe señalar que esta pieza cuenta además con esos timbres armónicos de la música andina colombiana, la cual se caracteriza por ser festiva y evocar los bailes de las regiones de Colombia. La historia acerca de la elaboración de esta obra ocurrió debido a que Oriol Rangel quería dedicar una pieza a su amigo clarinetista, flautista, y saxofonista Gabriel Uribe García (1910-1989), y al ver que el maestro siempre se mostraba serio en los ensayos orquestales, quiso con su música tratar de sacarle una sonrisa. La versión que se ha tomado en cuenta para el recital, es la que estrenó el hijo de Gabriel Uribe García, Jaime Uribe Espitia, maestro de clarinete y saxofón de la Universidad de Antioquia, el cual cuenta con un magister en clarinete en la Universidad EAFIT, siendo esta versión interpretada junto al Grupo Seresta y la Orquesta Filarmónica de Medellín, con la adaptación de Esneider Valencia (Villegas, 2010).